



once
dibujos de
PICASSO

once dibujos de
PICASSO



once dibujos de
picaSSO

once dibujos de **PICASSO**

exposición

Guillermo de Osma Galería

Claudio Coello, 4 | 28001 Madrid
Tel. +34 914 355 936 | Fax +34 914 313 175
info@guillermodeosma.com | www.guillermodeosma.com

10 de septiembre - 20 de noviembre de 2015

CarrerasMugica

Heros, 2 | 48009 Bilbao
Tel. +34 944 23 47 25 | Fax +34 944 241 841
info@carrerasmugica.com | www.carrerasmugica.com

8 de enero - 12 de febrero de 2016

agradecimientos

Marianne Elrick-Manley, Nueva York
Marc Domenech, Barcelona
Michel Mejuto, Bilbao

catálogo

© de este catálogo Guillermo de Osma Galería | CarrerasMugica Galería

© de los textos sus autores

Documentación Rafael Inglada | Galería Guillermo de Osma

© Sucesión Pablo Picasso. VEGAP. Madrid, 2015

Coordinación José Ignacio Abejón | Miriam Sainz de la Maza

Diseño Miriam Sainz de la Maza

Fotografía sus autores

Impresión Advantia. Comunicación Gráfica

Depósito legal M-25287-2015

once dibujos de **PICASSO**

con un ensayo de
ANTONIO MUÑOZ MOLINA

catalogación y comentarios
RAFAEL INGLADA

●
Guillermo de Osma
GALERÍA

10.9.2015 | 20.11.2015

CarrerasMugica

8.1.2016 | 12.2.2016

METAMORFOSIS DEL DIBUJO

Antonio Muñoz Molina



Maud Westerdahl con Picasso. Foto: Eduardo Westerdahl

E **L DIBUJO ES LA TAREA** incesante que atraviesa la vida entera de Picasso, desde los ejercicios aplicados de su infancia de niño pintor a los garabatos furiosos de la última vejez. Para un aprendiz que se educaba en la disciplina académica impartida por su padre, el dibujo era la etapa primera del aprendizaje, en su doble cualidad de observación atenta y destreza manual. Que Picasso abandonara muy pronto y muy descaradamente la tradición a la que pertenecía su padre no quiere decir que no siguiera alimentado e influido por ella, unas veces de manera explícita, para caricaturizarla o para rendirle homenaje, y otras con la naturalidad de lo instintivo, con una familiaridad que le permitía apropiarse a capricho de cualquier período o estilo de la historia del arte, de cualquier elemento de su vocabulario visual. De niño Picasso dibujaba copiando para aprender de las formas clásicas, y después dibujó muchas veces para examinar como al microscopio las obras ajenas que le importaban o que le intrigaban y el espectáculo cotidiano de la realidad, las fantasías del deseo y de la imaginación mitológica.

En Picasso el dibujo es una disciplina y es también un hábito y un vicio, un automatismo incesante, una parte de esa hiperactividad que le mantenían continuamente ocupadas la mirada y las manos. Dibujaba como respiraba, con una fluidez que parecía excluir la deliberación y sin embargo producía siempre resultados exactos, como cuando hacía un *collage* fulminante con cuatro cosas encontradas en el suelo del taller, o como esas veces, en su época con Dora Maar, en las que, para consolarla a ella de la pérdida de un perrito, hacía extraordinarios retratos de él estrujando y doblando servilletas de papel del restaurante en el que comían

juntos. Fechaba cada dibujo con un cálculo más bien administrativo de catalogador de sí mismo, pero también con un impulso de marcar su instantaneidad, su cualidad de obra empezada y terminada en un día, como se apunta la fecha en una entrada de un diario, una escritura no premeditada ni reelaborada, sino lanzada sobre el papel como una mancha de tinta. Decía De Kooning que un cuadro, aunque se le hayan dedicado semanas o meses, ha de parecer que ha sido pintado en un solo día. Esa velocidad es la garantía de la frescura de lo realizado: un dibujo que toma solo unos minutos; un cuadro pintado como dibujando, sin solemnidad, sin preparativos, como se arma la figura de una paloma en un ejercicio de papiroflexia, o como esos retratos asombrosos del perrito de Dora Maar, papel estrujado y agujereado y animal al mismo tiempo, metamorfosis de la materia más vulgar.

Brassaï tomó fotos de algunas de aquellas invenciones fugaces, que de otro modo no habrían dejado rastro. También dio cuenta, en su libro de conversaciones con Picasso, de los millares de dibujos que ocupaban cajones, estanterías, armarios, en su estudio de la calle de los Grands-Agustins. Sacaba un cuaderno y le mostraba a Brassaï hojas y hojas de dibujos eróticos de una indecencia arrebatadora. Se fijaba en las fotos de *graffiti* que tomaba Brassaï y le confesaba que más de una vez había tenido la tentación de pintar él también en las paredes, cuando nadie lo viera, como esos artistas anónimos que en una fachada ruinosa de París eran capaces de invocar las formas más primitivas, las más sagradas, de la imaginación visual humana. El dibujo abarca la vida completa de Picasso del mismo modo que él resumía la historia entera del arte en el ahora simultáneo de sus invenciones, en un presente eterno donde se conectaban o resonaban entre sí figuras separadas por muchos siglos, por milenios.

En el principio de sus *Aspects of the Novel*, E. M. Forster dice que él no se imagina a los grandes escritores en la sucesión cronológica de sus vidas, sino trabajando todos al mismo tiempo, en diferentes escritorios, en una gran sala común. Para un lector, para un aprendiz de escritor, toda la historia de la literatura está sucediendo ahora mismo, con la misma relevancia, aunque de Joseph Conrad lo separen cien años, cuatrocientos de Cervantes, dos mil de Virgilio. Uno mira estos once dibujos de Picasso y la secuencia de las fechas indicadas en ellos es mucho menos relevante que la intemporalidad común con la que se presentan a nosotros. Las dos mujeres desnudas de un dibujo del 22 de diciembre de 1966 tienen mucho que ver con la iconografía prostibularia de las "Demosielles d'Avignon", pintadas sesenta años antes. El dibujo del toro atacando a un caballo es de 1921, pero parece contener el germen de "Guernica": el toro embiste con



Estudio de Picasso. Foto: Eduardo Westerdahl

una especie de serena mansedumbre, como un toro bravo que en realidad fuera muy pacífico, pero el cuello alzado y torcido y la boca abierta en un relincho de pánico del caballo ya está anticipando la vehemencia panfletaria y heroica del gran cuadro de 1937. Los "Personajes en la playa", dibujados con tanta simplicidad, tan inmediatos en su efecto, despiertan asociaciones que por una lado nos llevan a Cézanne, y de él a Poussin, y de Poussin a las actitudes decorosas de la tradición académica; y por otro lado esa escena casi antigua y casi mitológica se anima de una modernidad igualmente visible, y estamos viendo un dinamismo de ejercicios deportivos como los que muy pronto –el dibujo es de 1921– iba a celebrar el art déco: la línea de la playa y la del horizonte podrían ser las cuerdas de un ring, y el personaje central un boxeador, o un jugador de rugby a punto de lanzar la pelota...

Jaume Sabartés le dijo a Brassai que Picasso conservaba fresco en la memoria todo lo que había ido viendo a lo largo de su vida, todos los cuadros que había contemplado y estudiado; y que por eso, cuando acercaba el lápiz o el pincel a una hoja de papel, no se sabía nunca lo que iba a brotar del gesto de la mano. Ruptura y conexión son simultáneas en Picasso. En estos dibujos que cubren casi cincuenta años de su vida –faltan las primeras épocas, todas las idas y venidas anteriores a la nueva aproximación al clasicismo– se ve que Picasso descartaba muy pronto y sin ningún escrúpulo cada manera particular que adoptaba, huyendo de la trampa paralizadora del estilo, y también que igual que rompía consigo mismo se revisaba y hasta se parodiaba. La "Tête" de 1944 somete la forma a una voluntad de abstracción que es tan obscena como devastadora: los cabellos como cilios de un infusorio, la nariz como un hocico, los ojos dos botones en una cara dibujada en la pared de un retrete, la boca como un sexo. El trazo, que tantas veces puede ser delicado y preciso, aquí tiene una sequedad sumaria, un arranque de furia: seguimos la presión desigual del pincel empapado en tinta, la tinta disolviéndose en agua. Podía ser el dibujo de un ídolo primitivo o el boceto de una escultura de Julio González.

En "Le déjeuner", donde las líneas se prolongan tan sinuosamente como líneas melódicas en una pieza de cámara de Debussy, hay un personaje masculino de perfil que mira a las mujeres desnudas con un gran ojo arcaico, un ojo mesopotámico o egipcio, y también otro personaje –su sexo confirmado por la barba– que dibuja tendido bocabajo en el suelo, en una actitud a la vez de indolencia y laboriosidad. En "Desnudo femenino con figuras" el varón mira a la mujer desnuda que despliega ante él su abundancia carnal de diosa o ninfa jamona de Rubens, y también de mujer

de Picasso, de nuevo de la época de las demoiselles, o incluso antes, de cuando aprendía de Toulouse-Lautrec.

Hombres que dibujan y hombres que miran: los de "Les déjeuners" detenidos en una edad fuera del tiempo, entre Giorgione y Courbet y quizás el recuerdo de los veraneos en la Costa Azul de los años veinte; el hombre de "Desnudo femenino con figuras" viejo y algo ridículo, calvo, como un mosquetero jubilado y tronado, contemplando una belleza venal que despierta su deseo pero no revive su potencia extinguida, con los ojos muy abiertos frente a la mujer desnuda y una actitud entre reflexiva y melancólica, una parodia de caballero español pintado por Velázquez o el Greco, probablemente engañado por esa Celestina que parece una celestina sórdida de Goya. Puede haber tristeza y resignación, mucho de autorretrato en este dibujo hecho por un anciano que se acerca a los noventa años: pero qué lujo en la línea que dibuja la curva del vientre joven y el botón del ombligo, que subraya el volumen del culo y los muslos y precisa la forma de los pechos y de los pezones, qué lujo de la forma plena, de la maestría depurada pero no malograda por el tiempo, qué energía en el rayado del carboncillo y en su contraste con el rojo de la sanguina, qué estallido de risa por encima de la gran tristeza de la vejez.

Quizás ahí está el resumen, una parte del secreto, de la atracción que ejercen sobre nosotros los dibujos de Picasso, quizás más infaliblemente que sus pinturas. El dibujo es la caligrafía íntima, el gozo elemental de la acción, lo más tangible y artesanal del oficio y también lo más aventurado, lo que se hace en un instante y puede quedar en un cajón o caer al suelo desde una mesa atestada de papeles, lo terminado en los minutos de espera en un restaurante, entre el ruido de las conversaciones y las copas, la disciplina máxima y la libertad máxima, la invocación de cualquier imagen de la historia del arte y cualquier recuerdo de la propia vida o de cualquier momento de tantos años de trabajo. Hay una sensualidad en el papel, en su grosor, en su textura, en el rumor del lápiz cuando se desliza. Hay un atrevimiento y un juego en dibujar con todo detalle un sexo femenino y un espesor de vello púbico y al mismo tiempo dibujarle a una mujer desnuda un perfil de sacerdotisa cretense. Y es osado y gustoso, a los ochenta y dos años, retratar a alguien como una cabeza de monigote con ceras de colores y rasgos de dibujo infantil, y hacerlo con tanta desenvoltura que se note en el trazo mismo la rapidez entrecortada de la ejecución, puro juego en el que la niñez lejana y la ancianidad se vuelven simultáneas, maestría jubilosa, limpia del tedio de las solemnidades del estilo ●

CATÁLOGO DE OBRA

1. PERSONAJES EN LA PLAYA. Homme lançant une pierre

Carboncillo y lápiz sobre papel
Firmado y fechado 7-9-20
47.5 x 62.5 cm

Procedencia:

Schoneman Galleries, Inc., Nueva York
Colección particular, Estados Unidos

Exposiciones:

Valladolid, Museo de la Pasión, *De Picasso a Serra. Veinte años de la Galería Guillermo de Osma*, septiembre-octubre de 2011, cat. p. 29, rep. en color
Mónaco, Forum Grimaldi, *Picasso Côte d'Azur*, julio-septiembre de 2013, cat. no. 10, p. 59, rep. en color

Bibliografía:

Christian Zervos, *Pablo Picasso, Oeuvres de 1920 à 1922*, vol. IV, París, Editions Cahiers d'Art, 1951, cat. no. 176, p. 56, rep.

The Picasso Project (ed), *Picasso's paintings, Watercolors, Drawings & Sculpture, Neoclassicism I, 1920-1921*, San Francisco, 1995, no. 20-402, p. 125, rep.

Josep Palau i Fabre, *Picasso: From the Ballets to Drama (1917-1926)*, Barcelona, 1999, cat. no. 837, p. 230, rep.

Entre junio y septiembre de 1920, Picasso y su mujer, la bailarina rusa Olga Khokhlova, disfrutaban del verano en la villa *Les Sables*, en la localidad francesa de Juan-les-Pins. Allí el artista comienza a realizar una serie de obras cuyo motivo principal gira en torno a un grupo de bañistas en la playa. Cuerpos en acción o figuras descansando bajo el sol del Mediterráneo que revelan ya la ruptura de esa dicotomía cubismo-clasicismo. Picasso anunciaba dos años antes su regreso al clasicismo y al orden; un retorno a la figuración clásica tras su etapa cubista.

En su cuaderno de dibujos de aquel verano, las figuras –generalmente mujeres– se enmarcan dentro de dos líneas horizontales paralelas que, a modo de friso, constituyen la línea del horizonte y de la playa.

A medida que avanza el verano, el artista nos sorprende con una serie de escenas exclusivamente masculinas donde los protagonistas son jóvenes armoniosos cuyos cuerpos en movimiento –corriendo o como aquí, lanzando pesadas piedras– rompen la horizontalidad que plantean el horizonte y la costa. Dos muchachos que compiten entre ellos para medir sus fuerzas y cuyos juegos son observados por una tercera figura. Esta figura estática, contrapunto a la acción y más rotunda que la de sus dos compañeros de andanzas, recuerda a los modelos de Ingres que en numerosas ocasiones inspiran la obra del artista malagueño –especialmente durante su etapa neoclásica– y que anuncia ya las figuras colosales que comenzará a desarrollar al año siguiente. La composición de esta obra recuerda al cuadro de Rubens sobre el mito de *Decaulión y Pirra*, que quizá Picasso pudo haber contemplado en alguna de sus visitas al Museo del Prado. También tiene ecos de la obra de Guido Reni, *Hipómenes y Atalanta*, hoy también en la pinacoteca madrileña.

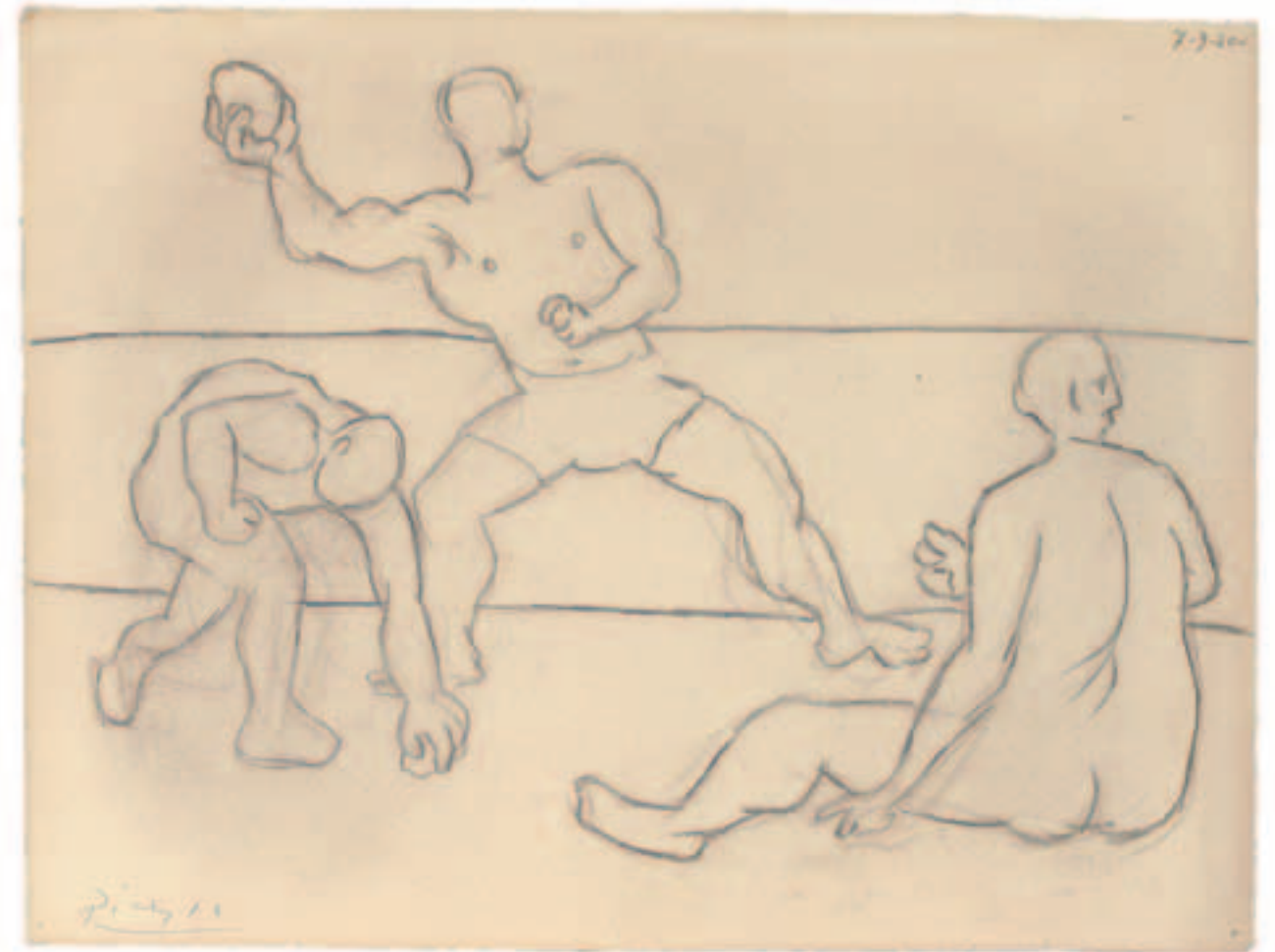
M. S. M.



El baño turco (det.)
J. D. Ingres. Museo del Louvre

Decaulión y Pirra.
P. P. Rubens. Museo del Prado

Hipómenes y Atalanta.
G. Reni. Museo del Prado



2A. TORO ATACANDO A UN CABALLO

Lápiz sobre papel
Firmado
25 x 36 cm
Realizado en 1921

Procedencia:
Colección Georges Bloch, Suiza
Herederos Georges Bloch, Suiza
Galerie Thessa Herold, París

Exposiciones:
Valladolid, Museo de la Pasión, *De Picasso a Serra. Veinte años de la Galería Guillermo de Osmá*, septiembre-octubre de 2011, cat. p. 31, rep. en color

Nota:
Esta obra es un dibujo preparatorio para un grabado del mismo nombre (Georges Bloch, *Pablo Picasso. Tome I de l'oeuvre gravé et lithographié. 1904-1967*, cat. no. 44).
Posee un certificado de autenticidad firmado por Claude Ruiz-Picasso, con fecha del 3 de octubre de 2007

Picasso fue un gran aficionado a las corridas de toros y tuvo siempre gran fascinación por el mundo taurino, tema que abordó a lo largo de toda su trayectoria artística. También estos dos animales, el toro y el caballo, estuvieron presentes en numerosas obras suyas al estar estrechamente ligados al mito del minotauro y del centauro.

En ocasiones, ambos animales comparten protagonismo con otras figuras, como es el caso del *Guernica*. Pero también tuvieron su papel principal sin pertenecer a escenas netamente taurinas. Tal es el caso de una serie de grabados que el artista realiza en los talleres de Fernand Mourlot entre 1945 y 1946 (Bloch, 389), donde el rotundo animal evoluciona a través de once planchas hasta convertirse en un ideograma esquemático de su figura.

Unos años antes, en 1917, Picasso aborda ya la escena del toro atacando a un caballo en una serie de dibujos de corridas de toros en los que, poco a poco, va despojando la composición de figuras y elementos para centrarse en los dos animales. Ambos aparecen en diferentes y desgarradoras posturas de ataque hasta que, finalmente, el artista resuelve la escena con la única presencia del caballo herido y agonizante próximo a su muerte y el recuerdo del toro a través de su cuerno afilado sobre la arena.

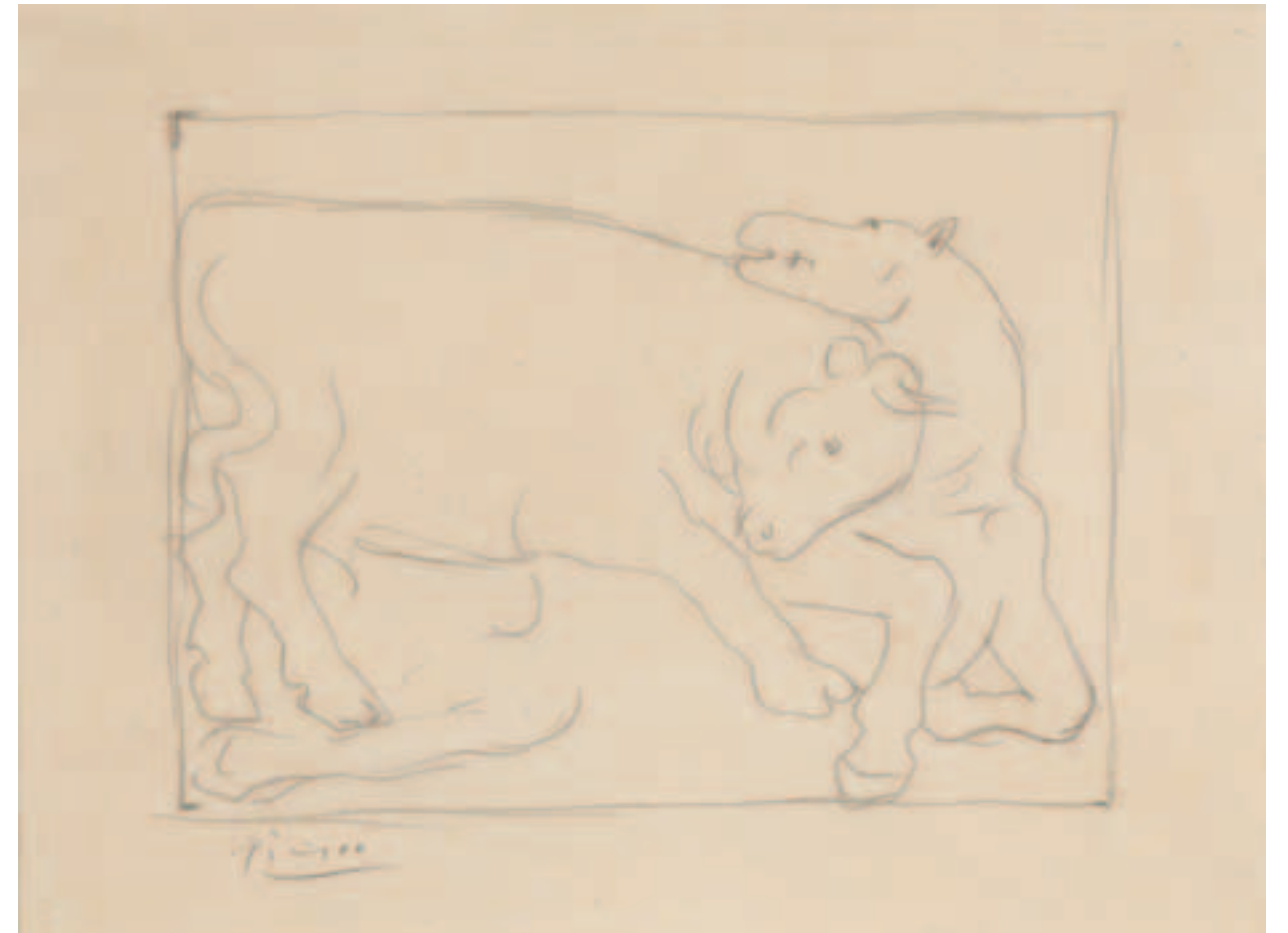
En marzo de 1921 retoma el toro y el caballo en una pequeña serie de dibujos con una fuerte carga erótica, donde el caballo aparece rendido y exhausto tras la embestida de un toro que, para Palau i Fabre, parece mirar con cierta satisfacción y sadismo más propiamente humanos que animales.

Este es el dibujo preparatorio para un aguafuerte del mismo título (v. cat. no. 2B). Se trata de uno de los rarísimos dibujos definitivos conocidos que el artista realizara para un grabado.

Estas dos obras pertenecieron a Georges Bloch, un empresario textil suizo y amigo personal de Picasso, quien reunió una gran colección de grabados del artista, lo que lo animaría a ser el primero en publicar y catalogar la obra gráfica de Picasso.



Picasso. *Caballo acuchillado*, 1917. Museu Picasso, Barcelona



M. S. M.

2B. TORO ATACANDO A UN CABALLO

Aguafuerte sobre matriz de zinc sobre papel Japón

Firmado

18 x 24 cm / 29.5 x 47 cm

Realizado en 1921

Procedencia:

Colección Georges Bloch, Suiza

Herederos Georges Bloch, Suiza

Galerie Thessa Herold, París

Exposiciones:

Valladolid, Museo de la Pasión, *De Picasso a Serra. Veinte años de la Galería Guillermo de Osma*, septiembre-octubre de 2011, cat. p. 30, rep. en color

Bibliografía:

Bernhard Geiser, *Picasso, peintre-graveur. Catalogue illustré de l'oeuvre gravé et lithographié 1899-1931*, Berna, 1971, cat. no. 60, rep.

Georges Bloch, *Pablo Picasso. Tome I de l'oeuvre gravé et lithographié. 1904-1967*, Berna, 1971, cat. no. 44, rep.



F. de Goya. *El Cid Campeador lanceando otro toro*, Tauromaquia no.11



E. Manet, *La corrida*, Musée d'Orsay



Ó. Domínguez. *Corrida II*, 1951. Col. particular

Las corridas de toros han sido fuente de inspiración para artistas de todos los tiempos y será un tema recurrente en la obra de Picasso, quien ya lo abordara a la temprana edad de ocho años.

De igual modo, numerosos artistas coetáneos a Picasso encontraron en las obras del malagueño una inspiración en sí, como es el caso de Óscar Domínguez o Luis Fernández.

Pero en el caso de Picasso y, concretamente en este dibujo y su grabado, la escena trasciende al espectáculo taurino. Pese a reconocerse inicialmente en esta composición el lance que mantienen el toro y el caballo durante el tercio de varas, Picasso da un giro al significado de la escena al eliminar cualquier elemento anecdótico y centrarse en los dos animales. Ambos traspasan su condición animal para aflorar los más oscuros sentimientos humanos: la embestida del toro aquí representa la brutalidad frente al caballo quien, pasivo ante su bravura y fuerza, se convierte en víctima también de su crueldad, sadismo y fiereza.

Por último podemos encontrar una tercera lectura que hace referencia al encuentro amoroso, donde el toro representa al hombre y el caballo a la mujer.

Estamos ante un dibujo –y su posterior grabado– que responden a una imagen realista de los dos animales, propia de su etapa clásica de los años veinte.

La relación toro-caballo –más allá del contexto taurino– y los distintos significados iconográficos que el artista otorga a cada uno de estos animales serán una constante durante toda su carrera artística, como reflejan especialmente los numerosos dibujos y estudios preparatorios que realiza en 1937, con motivo de la gestación del *Guernica*.

M. S. M.



3. FIGURA ANTE UN PERSONAJE AHOGÁNDOSE

Lápiz sobre papel

Firmado y fechado 29.1.37

40.5 x 31.5 cm

Procedencia:

Robert Elkon Gallery, Nueva York

Anely Juda Fine Art, Londres

Exposiciones:

Londres, Anely Juda Fine Art, *Surrealist Drawings*, mayo-junio de 1969, cat. no. 48

Londres, Waddington Galleries, *Works on Paper*, mayo de 1984, cat. no. 33, p. 34

Colonia, Museo Ludwig, *Picasso in Zweiten Weltkrieg 1939 bis 1945*, 1988, cat. no. 3, p. 95, rep

Verona, Palazzo Forti, *Dalí, Miró, Picasso e il Surrealismo Spagnolo*, julio-octubre de 1995, p.

346, rep. en color

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Ismos, Arte de Vanguardia (1910-1936) en España*,

mayo - julio de 1996, cat. no. 30, p. 37, rep. en color

San Francisco, Fine Arts Museum; Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, *Picasso*

and the War Years: 1937-1945, octubre de 1998 - abril de 1999, cat. no. 3, p. 125, rep en color

Barcelona, Museo Picasso, *Picasso. Guerra y Paz*, mayo-septiembre de 2004, cat. no. 8, p.

84, rep en color

Barcelona, Museo Picasso; Málaga, Museo Picasso, *Viñetas en el Frente*, marzo-octubre de

2011, cat. no. 148, pp. 122-123, rep.

Bibliografía:

Christian Zervos, *Pablo Picasso, Vol. 8. Oeuvres de 1932 et 1938*, París, Editions Cahiers d'Art,

1957, cat. no. 323, p. 150, rep.

Marie-Laure Bernadac, "Kurzgefasstes lexicon der lyric picassos" en *Picassos Surrealismus.*

Werke 1925-1937 (cat. exp.), Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 1991, fig. 14, p. 282, rep.

Ludwig Ullman, *Picasso und der Krieg*, Bielefeld, Karl Kerber Verlag, 1993, cat. no. 89, rep.

en color

The Picasso Project (ed.), *Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture, Spanish*

Civil War, 1937-1939, San Francisco, 1997, cat. no. 37-019, p. 9, rep.

Gertje R. Utley, *Picasso, The Communist Years*, New Haven y Londres, Yale University Press,

2000, il. no. 125, p. 157, rep.

Josep Palau i Fabre, *Picasso. Del Minotauro al Guernica (1927-1939)*, Barcelona, Ediciones

Polígrafa, 2011, pp. 284 -285, rep.

1937 es uno de los años más fecundos de la producción picassiana. Casi cuatrocientas obras –entre dibujos, pinturas, esculturas y grabados– avalan el intenso desarrollo de su creatividad artística en esta fecha.

En los inicios de la misma, el 28 de enero, Picasso realizó a lápiz, con marcados, rápidos y agresivos trazos, uno de los dibujos más misteriosos y conmovedores de su producción de entonces: *Figura ante un personaje ahogándose* (Z. VIII, 323).

En aquel mismo mes, sus trabajos se resumían en varios temas bien dispares, algo muy común en su manera de trabajar: los óleos con naturalezas muertas (jarrones de vivos colores acompañados de fruteros, ocupando de manera predominante la escena del lienzo), los retratos de su amante, Marie-Thérèse Walter (como el famoso óleo sobre tela *Retrato de Marie-Thérèse sentada, con sombrero* (Z. VIII, 324), del Museo Picasso de París), o, más conocida aún, la reciente carpeta de grabados *Sueño y mentira de Franco*, de los días 8-9 de enero, emparentada lejanamente con esta *Figura ante un personaje ahogándose*.

Fue precisamente en estas fechas cuando el pintor malagueño recibió en su casa de rue La Boétie la visita de un grupo de amigos, con la finalidad de tratar su colaboración en la *Exposición*



Internacional de París. Esta colaboración, que Picasso pensó en un momento abordar con una alegoría sobre el Arte – basándose en el viejo tema del pintor y la modelo– derivaría finalmente en el *Guernica* (Z. IX, 65), que pudo admirarse en el Pabellón Español a partir de julio.

Por otra parte, y en el aspecto más privado, enero significó para Picasso la continuidad de sus relaciones con Dora Maar, iniciadas en 1936 y llevadas a buen término gracias a algunos amigos, como la mediadora Lisi Deharme. Pero también su distanciamiento con su secretario, Jaime Sabartés, al cual no volvería a ver hasta un tardío abril de 1938. Así, Sabartés, mano derecha de Picasso hasta casi su muerte, acaecida en París en 1968, se privó de ser protagonista visual y directo de muchos de los acontecimientos de este 1937, como la creación del *Guernica* desde sus primeros estudios, datados en mayo.

Es justamente el 19 de enero, con el óleo *Retrato de la marquesa de culo cristiano echándole un duro a los soldados moros defensores de la Virgen* (Z. VIII, 375) –una obra plagada de crítica que su autor regaló a Dora Maar– cuando Picasso, por vez primera, declara sobre un lienzo sus intenciones políticas de una manera visceral, rotunda y directa, posicionándose al lado de la República a través de una crítica al bando nacional y al apoyo a ésta por ciertos estamentos sociales, en este caso el de la nobleza.

Evidentemente, para acercarnos a la simbología de *Figura ante un personaje ahogándose* deberíamos comprender el estado de Picasso ante el fragor de esta guerra en España, sus luchas fratricidas, y, a su vez, remontarnos a otro dibujo, a lápiz, del 22 de enero: *El estrangulamiento* (No figura en Zervos). Pero también retrotraernos a los comienzos de esta década, y enlazarlo con la serie de «salvamentos» en la playa que Picasso abordó de manera obsesiva en 1932, tanto en dibujos como en óleos y aguafuertes, y que darían paso, un año más tarde, a otras escenas a orillas del mar, cargadas de gran virulencia y erotismo, con Marie-Thérèse como figura primordial.

Aquel 28 de enero de 1937, en París, Picasso realizó además otros tres dibujos: *Figura con los brazos en alto* (Z. VIII, 321), *Figura sentada ante un espejo* (Z. VIII, 322) y *Retrato de Dora Maar recostada* (Z. IX, 94), trabajo éste que se aparta de los anteriores por su composición clásica y figurativa.

Figura ante un personaje ahogándose mantiene el pulso de la línea y del tema con *Figura con los brazos en alto* –en ambos, coincide la gran mancha negra de lápiz en la cabeza–, así como con *Figura sentada ante un espejo* –la

figura, llorando, es ahora la que los emparenta–.

Palau i Fabre, en su póstumo *Picasso 1927-1939* (Barcelona, 2011), refiere escuetamente: «¿qué sucedió el día 28 de enero para que Picasso, después de trazar un maravilloso retrato de *Dora pensativa*, ejecute tres dibujos donde cada trazo del lápiz equivale a una estocada? El artista parece burlarse de las lágrimas de Dora, que ella derrama en abundancia en dos ocasiones y que quizás ennegrecen su cara en la primera. Para llegar a una visión así hace falta que las relaciones estén completamente deterioradas.

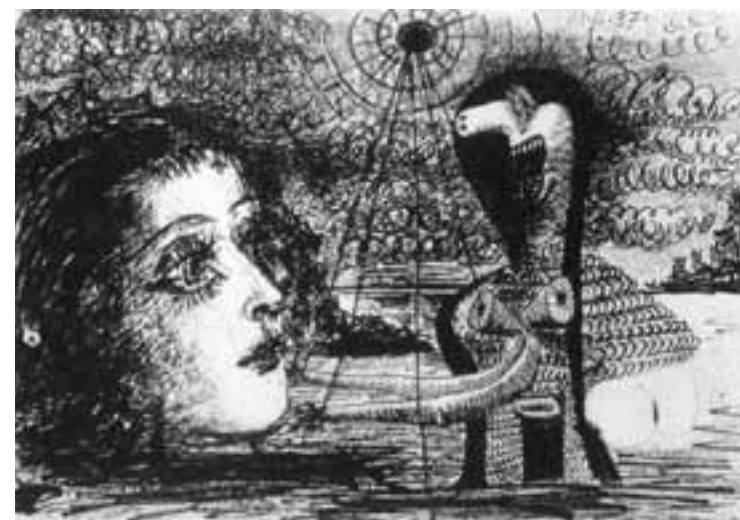
Y hace falta que el artista haya querido dejar constancia». El *Retrato de Dora Maar recostada* nos revela, sin embargo, a la modelo en aquella jornada posando tranquilamente de una manera íntima, en primer plano, aunque también es cierto que, en días posteriores, será sustituida por la figura de Marie-Thérèse. Dora no volverá a la iconografía picassiana hasta el 10 de febrero, en un dibujo casualmente vinculado a *Figura ante un personaje ahogándose*: se trata de *Composición con cabeza de Dora Maar y bañista* (Z. VIII, 339). Aquí, una gran cabeza (la de su amante) emerge del mar para mirar una figura cuyos atributos sexuales (la vagina horizontal) son similares al de *Figura ante un personaje ahogándose*.

En esta *Figura* que nos ocupa Picasso nos transmite, sin lugar a dudas, un estado concreto de sus relaciones con Dora y con Marie-Thérèse, con los sentimientos enfrentados entre ambas mujeres. Bajo un sol abrasador, en llamas, a manera de lágrimas, Dora es aquí la que controla la situación, imponiéndose sobre el terreno con su parasol-pendón y sus uñas-garras, orlada de flores –como nos la muestran fotografías y dibujos de esta época–, mientras que en el mar su rival, Marie-Thérèse, a la que Picasso siempre vinculó con la placidez del Mediterráneo, grita desesperada extendiendo sus brazos para ser salvada de este entorno. El ahogamiento no es, pues, un ahogamiento físico, sino emocional.

Faltaba muy poco, cuando Picasso estaba a punto de finalizar el *Guernica*, a finales de junio, para que algo así ocurriera en realidad: un enfrentamiento de celos, en el taller de Grands-Augustins, entre los dos personajes que se batían a los deseos del pintor, feliz de originar estas tensas situaciones para captarlas e inmortalizarlas –como sucede con *Figura ante un personaje ahogándose*– de una manera irónica y cruel, esto es, al fin y al cabo un capricho privado de los que tantos ejemplos abundan en su producción.

R. I.

Picasso. *Figure*, 1937



Picasso. *Composition*, 1937

4. TÊTE (DORA MAAR)

Tinta y aguada sobre papel
Firmado y fechado 24.f. 44
65.5 x 50.5 cm

Procedencia:

Galerie Beyeler, Basilea (no. inv. 0138)
Galería Nasoni, Oporto
Colección particular, Oporto

Exposiciones:

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Retratos. De Toulouse Lautrec a Eduardo Arroyo*, septiembre-octubre de 2014, cat. p. 43, rep. en color

Bibliografía:

Christian Zervos, *Pablo Picasso, Vol. 13, Oeuvres de 1943 et 1944*, París, Editions Cahiers d'Art, 1962, cat. no. 218, p. 108, rep.
The Picasso Project (ed.), *Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture, Nazi Occupation, 1940-1944*, San Francisco, 1999, cat. no. 44-020, p. 316, rep.



Man Ray, *Dora Maar*, 1936

En el invierno de 1925-1926, con el óleo sobre tela *Rostro sobre fondo azul* (Z. V, 464), Picasso inicia la que iba a ser la gran serie de cabezas gigantes, marcadas por la fealdad y la agresividad, herencia y contraposición –y respuesta a su vez– de aquellas otras cabezas clásicas de los primeros años 20, así como de los bodegones cubistas de esta época, en la cual se aleja temporalmente de las lecciones académicas para regresar de nuevo a la línea clásica, con toda su plenitud, en 1930. Estos primeros tiempos de sus problemas matrimoniales con Olga Khokhlova (con quien había contraído matrimonio en 1918), acelerados con la aparición en escena de otras amantes esporádicas y otros modelos femeninas, derivarán, a partir de 1929 –ya con Marie-Thérèse Walter como protagonista– en una serie de lienzos de nítidas connotaciones escultóricas, fomentadas ahora con el aprendizaje y el pulso diario de su labor como escultor de la mano de Julio González. Es aquí cuando se revela, pues, la grisalla y el trazo justo de la forma, pero también la grandiosidad de los volúmenes geométricos a manera de monumentos, dispuestos, emergentes, ocupando todo el escenario del cuadro.

Un ejemplo de lo expuesto es el óleo sobre tela *Cabeza sobre fondo beis* (No figura en Zervos), realizado en París en febrero de 1929 y hoy en el Museo Picasso Málaga, obra fundamental y transgresora para comprender estos trabajos, y a su vez uno de los prototipos más explícitos, por su similar factura, anteriores a *Tête (Cabeza)* de 1944.

Esta *Cabeza* fue realizada por Picasso en París, el 24 de febrero de 1944. Se trata de un antecedente cercano a los dos óleos *Cabeza de mujer* (Z. XIII, 243, 244), ambos del 27 de abril. Representa uno de los últimos retratos que realice de Dora Maar, cuando su figura comenzaba entonces a declinar en la producción picassiana y estaba siendo sustituida por Françoise Gilot, una joven pintora que había irrumpido en el mundo privado del artista un año antes, en mayo de 1943.

Como ocurrió en el caso de la crisis con Olga, Picasso adopta nuevamente la figura femenina en plena tensión, como única protagonista e insólita amenaza. «Estoy sola al borde de la tierra», escribió Dora Maar en estos meses cruciales.

Los colores utilizados, tan parcos, refuerzan el ánimo de Picasso en esos difíciles momentos, cuando, además, París estaba sitiado por los nazis y la escasez de alimentos y confiscaciones cundían como una alarma en la capital francesa. De hecho, su amigo Robert Desnos había sido arrestado por la Gestapo dos días antes, y aquel mismo 24 de febrero, en Orleáns, su otro gran amigo, Max Jacob, era recluido en prisión para ser deportado al campo de concentración de Drancy, en donde iba a fallecer al mes siguiente.

R. I.



5. LE DÉJEUNER SUR L'HERBE

Lápiz sobre papel

Firmado, fechado y numerado 9.7.1961 XIII

27 x 42 cm

Procedencia:

Louise Leiris, París

Sala Gaspar, Barcelona

Colección particular, Barcelona

Exposiciones:

Barcelona, Sala Gaspar, *Picasso, Pinturas, Dibujos, Grabados*, marzo de 1968, cat. no. 9, rep.

Bibliografía:

Douglas Cooper, *Picasso "Les déjeuners"*, Barcelona, Rauter, 1962, lám. 103, p. 105, rep. y p. 166

Christian Zervos, *Pablo Picasso. Vol. 20. Oeuvres de 1961 a 1962*, París, Editions Cahiers d'Art, 1968, cat. no. 81, p. 42, rep.

The Picasso Project (ed.), *Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture, The Sixties I, 1960-1963*, San Francisco, 2002, cat. no. 61-145, p. 156, rep.



E. Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863. Musée d'Orsay

Almuerzo en la hierba (según Manet) formó parte de la histórica exposición *Picasso. Pinturas, Dibujos, Grabados*, que los primos Joan y Miquel Gaspar organizaron en su sala de la Ciudad Condal en 1968.

Pieza clave del Musée d'Orsay de París, Manet había pintado *Le déjeuner sur l'herbe* en 1863 –ese mismo año, el gran cuadro de 208 x 264,5 cm causó gran estupor y escándalo al ser exhibido por su autor en el *Salon des Refusés*–.

Los primeros ejemplos de la atracción que Picasso sintió por este lienzo los tenemos en 1954. El 26 de junio, en Vallauris, Picasso inició en un cuaderno (Glimcher, 131) su particular visión, movido por el interés que acababa de suscitar en el mundo artístico la reciente muestra *Manet and His Circle: Paintings from the Louvre*, celebrada entre abril-junio en la Tate Gallery de Londres, organizada por Arts Council of Great Britain.

Desde este punto de arranque, y a través de pinturas, grabados, esculturas, dibujos, paneles y dedicatorias ilustradas, Picasso –como hizo con otros grandes maestros que le antecedieron– desgajó la obra y la apartó de su contexto impresionista, aportándole así una visión moderna, dinámica y personal, muy en el tono del estilo suyo de esta década de los 50.

En 1955 se acercó a Manet nuevamente, pero no con *Almuerzo en la hierba*, sino con *Lola de Valencia*, del que hizo dos versiones con Jacqueline Roque, su compañera de entonces, como modelo. El *Almuerzo* no volvió a aparecer en su producción hasta mediados de agosto de 1959, ya en Cannes, para resurgir de nuevo, con más ímpetu, entre febrero-agosto de 1960, meses en los que coincidió con la exposición *Manet to Picasso*, inaugurada en el North Carolina Museum of Art de Raleigh.

Nuestro *Almuerzo en la hierba* se enmarca dentro de los nuevos dibujos que su autor realiza en Mougins entre el 19 de abril y el 29 de diciembre de 1961. Éste es el dibujo XIII de los dieciocho que ejecutó durante la jornada del 9 de julio, todos en colecciones particulares, salvo el IV, en la National Gallery of Victoria, de Melbourne, y el VII, en el Simon Capstick-Dale Fine Art, de Nueva York.



L. Miller: *Picnic en Mougins*, Nusch y P. Eluard, R. Penrose, Man Ray y A. Fidelin, 1937

Posterior a este año, la obra fue de nuevo un referente en Picasso entre enero-agosto de 1962. Aquel verano se inauguró en la Galerie Madoura, de Vallauris, *Les déjeuners. Dessins originaux de Picasso*, coincidiendo con la aparición del libro *Pablo Picasso. Les Déjeuners* (Cercle d'Art, París), original de su amigo Douglas Cooper.

El último guiño de Picasso a Manet tuvo lugar el 24 de mayo de 1970, con *Almuerzo en la hierba (según Manet)* (Z. XXXII, 84), un dibujo a lápiz y tinta sobre papel que fue subastado por Christie's en 2010.

R. I.



6. PERSONNAGE

Ceras de colores sobre papel

Firmado, fechado 11.5.63 y dedicado *Pour Monsieur Massier*

31 x 23 cm

Procedencia:

Galería Theo, Madrid

Colección J. Hachuel, Madrid

Galería Guillermo de Osma

Colección particular

Exposiciones:

Barcelona, Galería Theo, *Proyecto para una colección*, abril de 1986

Madrid, Galería Guillermo de Osma; Barcelona, Oriol Galeria d'Art; París, Galerie Thessa

Herold, *Picasso - Miró*, 2004-2005, cat. no. 12, p. 29, rep. en color

Nota:

Esta obra posee un certificado de autenticidad del Claude Picasso, firmado el 24 de junio de 2014



R. Otero: Picasso, Jacqueline y William Hartmann, 1966

La privacidad de Picasso, rodeado de sus amigos más cercanos, pero también las numerosas visitas esporádicas o sus salidas a las plazas de toros, a exposiciones y a otros eventos en los que era protagonista –y de los cuales fue desapareciendo de escena conforme iba avanzando en edad–, han dado a la producción picassiana una fuente inagotable de obras poco conocidas y rara vez catalogadas y divulgadas, obras importantes para comprender la capacidad de Picasso para la improvisación y, en ocasiones, vinculada a los trabajos que realizaba en aquellos momentos.

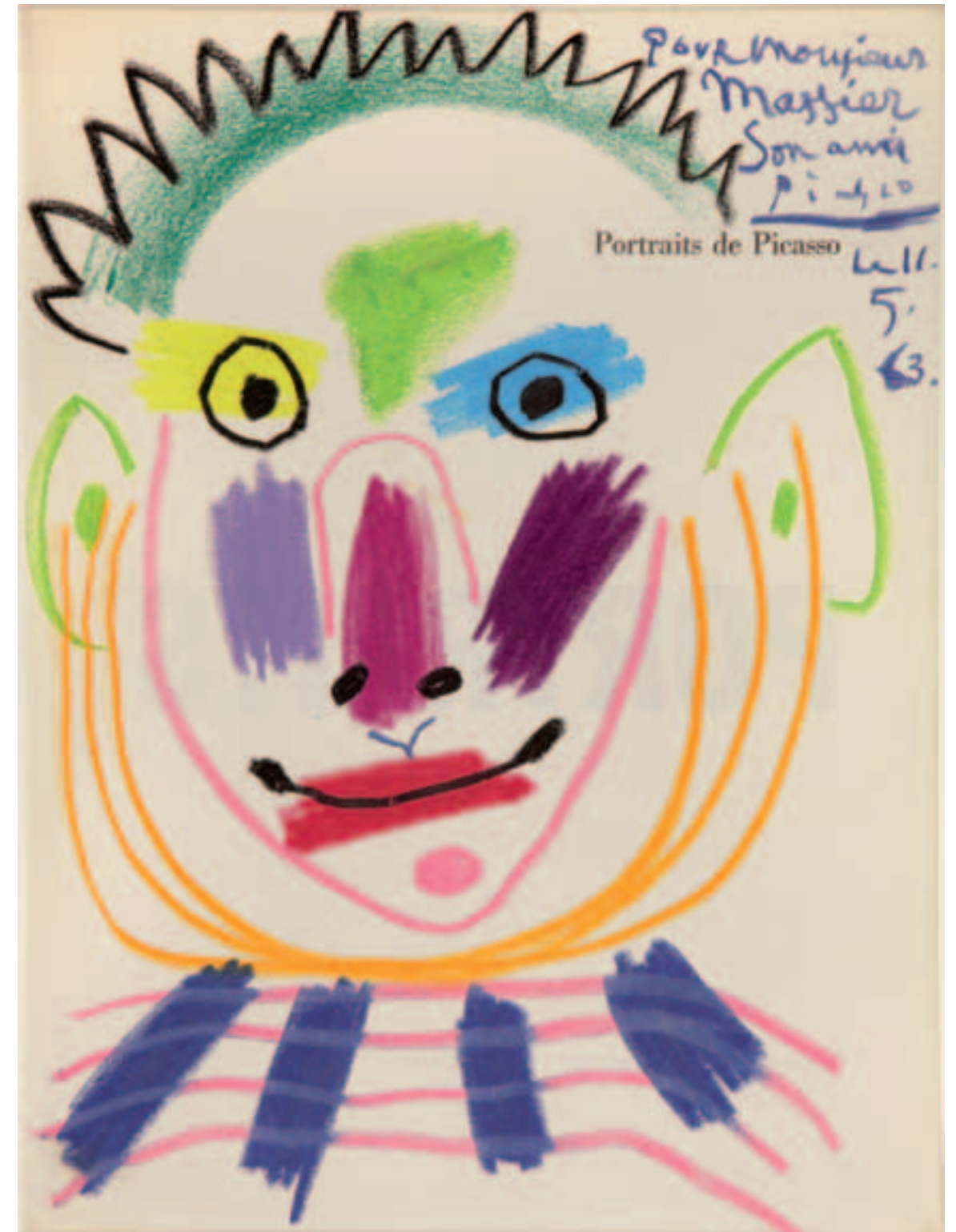
Escenas taurinas, figuras anónimas –como la de

este personaje, de una pura simplicidad y de suntuosos coloridos y trazos ágiles–, o las famosas cabezas de Rembrandt tocadas con sombrero, que comienzan a aparecer en sus dedicatorias a partir de finales de 1961, ofrecen al espectador un Picasso desconocido, no exento de viveza y de juventud, que participa de la tranquilidad de la creación y, a la vez, de la exigencia del fugaz visitante.

Picasso dibujó este *Personaje (Personnage)* –no catalogado por Christian Zervos– el 11 de mayo de 1963, muy posiblemente en su último domicilio: la fortaleza de Notre-Dame-de-Vie, en Mougins. Aquel día, produjo además el óleo sobre tela *El pintor y la modelo* (Z. XXIII, 258) y finalizó, con la misma técnica, *El pintor y la modelo en un paisaje (III)* (Z. XXIII, 259), que había iniciado un día antes. *Personaje* fue ejecutado a ceras de colores sobre la portadilla de un ejemplar del libro *Portraits de Picasso*, una obra editada en Milán por el editor Giuseppe Muggiani en 1959 y firmada al alimón por dos de sus amigos más cercanos: el poeta y guionista Jacques Prévert, autor de los textos, y el fotógrafo André Villers, quien aportó las setenta y cinco imágenes.

La obra está dedicada a un tal «monsieur Massier». Probablemente se trate de Philippe Massier (1939-1988), miembro de una extensa saga familiar relacionada estrechamente, desde el siglo XVIII, con la producción e innovación de la cerámica en Vallauris, justamente el lugar en donde Picasso había iniciado, en julio de 1946, su largo periodo como ceramista, cuando entró en contacto con el taller de cerámicas Madoura, propiedad del matrimonio lionés Georges y Suzanne Ramié.

R. I.



7. TÊTE

Ceras y pastel sobre papel
Firmado y fechado 19.5.64
75 x 53 cm

Procedencia:

Galerie Louise Leiris, Paris (no. 61.417)
Colección particular, Bilbao

Exposiciones:

Céret, Musée d'Art Moderne, *Hommage a René Char*, agosto–septiembre de 1969

Bibliografía:

Christian Zervos, *Pablo Picasso, vol. 24, Oeuvres de 1964*, Paris, Editions Cahiers d'Art, 1971, no. 163, p. 60, rep.

The Picasso Project (ed.), *Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture, The Sixties II, 1964-1967*, San Francisco, 2002, cat. no. 64-159, p. 49, rep.



Michel Leiris

En la última etapa de su vida, Picasso se proveyó de nuevas formas y de nuevos juegos con los colores. Abasteció su creación con nuevas líneas esquematizando el dibujo, y diluyó en su arte, con una sagacidad de anciano que busca la eterna juventud –siempre en la exploración de modernas reflexiones– todo cuanto había aprendido de sus viejos maestros y de sus coetáneos.

Cabeza (Tête) está estrechamente asociada a algunos de los dibujos y grabados de 1961-1962, así como a una serie de rostros sintetizados, pintados sobre platos, que Picasso había abordado un año más tarde, en 1963. También, este mismo año, podríamos entroncarla con otra serie de dibujos cuyo protagonista es su amigo, el escritor, etnógrafo y sociólogo Michel Leiris, con cuyos bosquejos guarda una estrechísima relación.

Es precisamente en 1964 –justamente el 16 de mayo, dos días antes de firmar esta *Cabeza*– cuando, por vez primera, nace en la producción picassiana el tema de los bustos de hombres, de tres cuartos, fumando.

Este peculiar asunto, en el cual el autor se prodiga en efectos lineales

paralelos, se extendió hasta el mes siguiente, en que desapareció por completo, para dar paso, muy pocos años después, a los famosos caballeros del XVII fumando en pipa, ya en un contexto y en una orientación y técnica bien distintos.

Como los bustos de hombres fumando, la *Cabeza* del 18 de mayo pertenece a esta misma manifestación, pero ahora con un interés e inquietud especial por parte de su autor por condensar, resumir, descarnar aún más si cabe, el trazo del dibujo.

Es el cuarto de los cinco que ejecutó aquella jornada en Notre-Dame-de-Vie (Mougins). Los otros, también a lápices de color, son *Cabeza de hombre fumando (I)* (Z. XXIV, 164), *Rostro de hombre (II)* (Z. XXIV, 165), *Rostro de hombre (III)* (Z. XXIV, 162) –éste ilustró el cartel de la muestra *Hommage à René Char*, inaugurada en el Musée d'Art Moderne de Céret en julio de 1969– y *El pintor y la modelo (V)* (Z. XXIV, 167). Además, aquel mismo día inició *El pintor y la modelo (VI)* (Z. XXIV, 168) y finalizó, con la misma técnica, *Cabeza de mujer (VII)* (Z. XXIV, 169), comenzado el 17. Fue, pues, un día en el cual Picasso se volcó de forma plena en su trabajo. «Pintura contra el tiempo», cuando ya el artista malagueño contaba 82 años.

En estos ejercicios bien podemos vislumbrar un retrato del citado Leiris –de hecho, esta *Cabeza* perteneció a la galería dirigida por quien era su esposa desde 1926, Louise Leiris (Louise Godon)–, pero también podemos atisbar en el mismo una leve inclinación al autorretrato, con su famosa camiseta de rayas azules de 1954, a los que Picasso fue tan propenso durante toda su vida, escudándose, fingiéndose, ocultándose en múltiples personajes según le conviniera a su propia privacidad.

R. I.



8. DEUX FEMMES NUES

Ceras sobre papel
Firmado y fechado 22.12.66 II
50 x 61 cm

Procedencia:

Galerie Louise Leiris, París
Colección Paul Kantor, Estados Unidos
Michael Kohn Gallery, Los Angeles

Exposiciones:

Los Angeles, ACME, *Gio Ponti: Furnished settings & figuration*, marzo-mayo de 2004

Bibliografía:

Charles Feld, *Picasso, His Recent Drawings 1966-1968*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1969, no. 27, rep.

Christian Zervos, *Pablo Picasso, oeuvres de 1965 à 1967*, vol. XXV, París, Editions Cahiers d'Art, 1972, no. 237, p. 114, rep.

The Picasso Project (ed.), *Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture. The Sixties II, 1964-1967*, San Francisco, 2002, cat. no. 66-101, rep. p. 259



J. Gutiérrez Solana. *Mujeres del arrabal*. Col. particular

Uno de los motivos más representativos de la iconografía picassiana es el de las mujeres en actitud de conversar en espacios cerrados, aportándoles el don, el misterio de la intimidad. Es aquí en donde Picasso despliega su dominio de la escena como un gran voyeur que es seducido por los desnudos, más obscenos y más atrevidos si cabe cuanto más se acerca a los últimos años de su vida.

Dos mujeres desnudas, II (Deux femmes nues), de finales de 1966, cumple perfectamente con el interés mostrado por el artista este año por manifestar sus ansias sexuales, pero también sus debilidades; de hecho, son numerosas las obras –especialmente en dibujos y grabados al aguafinta– en donde los personajes entran y salen de nuestra vista, se ofrecen desnudos en sus aseos, o posando ante el pintor; se convierten en auténticos actores iluminados sólo por las candilejas del escenario, o disfrutan haciendo malabarismos eróticos y circenses. Todo un universo, pues, plagado de ironía, de acción, de deseos, en el cual un Picasso con 85 años campea a sus anchas, constituyendo esta producción de entonces el eje y motor de su creatividad.

Aparte de *Dos mujeres desnudas*, aquel 22 de diciembre de 1966 Picasso hizo en su residencia de Mougins una obra más, la que consideramos I: el dibujo a lápices de color sobre papel *Pareja sentada, brindando* (Z. XXV, 230).

Pero estas *Dos mujeres desnudas* tienen además una vertiente de doble interés: Picasso rescata dos viejos temas que había perseguido durante un tiempo en décadas anteriores. En primer lugar, el de la mujer desnuda con paño, abordado en 1907 (*Las señoritas de Avinyó* (Z. II*, 18)), en 1908 (*Mujer desnuda al borde del mar* (Z. II*, 111)) y en 1909 (*Bañistas secándose* (Z. XXVI, 367)). Y, en segundo lugar, el del personaje desdoblado bidimensional –puede verlo el espectador de perfil y de espaldas a la vez–, lo que se nos antoja en este caso que no son dos, sino tres las mujeres que comparten los mismos volúmenes. Este tipo de fisonomías tan características, con las cabezas hacia ambos lados pero un solo torso, es bien visible durante 1941, como en el dibujo *Cabeza de mujer con dos perfiles* (Z. IX, 281) o en los dos óleos *Busto de mujer (Dora Maar)* (Z. XI, 194) o *Mujer desnuda* (Z. XI, 198).

Así, Picasso rescata nuevas versiones de obras anteriores, un juego, por otra parte, muy común en sus trabajos. Nos ofrece nuevos rumbos y a su vez se alimenta de su vieja producción, atrayendo para sí, con estos rescates, novedosos diálogos con el condicionante de lo locuaz y lo confidencial.

R. I.



9. MOUSQUETAIRE

Tinta y aguada sobre papel
Firmado y fechado 1.3.67 III
62.5 x 47 cm

Procedencia:
Sala Gaspar, Barcelona
Colección particular, París
Opera Gallery, Hong Kong
Colección particular

Bibliografía:

Charles Feld, *Picasso, His Recent Drawings 1966-1968*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1969, no. 131, rep.
Christian Zervos, *Pablo Picasso. Vol. 27. Oeuvres de 1967 et 1968*, París, Editions Cahiers d'Art, 1973, p. 182, cat. no. 471, rep.
The Picasso Project (ed.), *Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture. The Sixties II, 1964-1967*, San Francisco, 2002, cat. no. 67-087, p. 292, rep.



S. Vouet, *Autorretrato*

El tema de los mosqueteros –mejor podríamos denominarlos caballeros del XVII– surge en la primera juventud de Picasso, durante su etapa coruñesa, y más concretamente en uno de sus cuadernos de dibujo de 1894, donado por el artista en 1970 al Museu Picasso de Barcelona. Eran entonces espadachines de comedias y de dramas de capa y espada que Picasso pudo ver en el Teatro Principal de la ciudad coruñesa. Es aquí también, en el Instituto Da Guarda, en donde comienza su interés por la literatura de nuestro del Siglo de Oro (recordemos sus ilustraciones para los 20 sonetos de Góngora, editados en París en 1948), así como por los maestros de la pintura barroca del claroscuro, que tanto apreció en su dilatada vida. Octavio Paz incluso lo relacionó con Lope: «Las semejanzas de Picasso y Lope de Vega son tantas [...] Casi todas ella –novelas o cuadros, esculturas o poemas– están marcadas o, más exactamente: tatuadas, por sus pasiones».

Pero es en la última etapa de su existencia, a partir de marzo de 1966, ya asentado en su última residencia de Mougins, con el dibujo a lápices de cera y rotulador sobre papel *Rostró de caballero del XVII (IV)* (Subastado en Christie's en 1995. No figura en Zervos), cuando inaugura toda la conocida serie con este personaje como protagonista.

Picasso –algo muy frecuente en estos postreros años– recurre al personaje netamente español; retorna de su mano a su propio país de origen y a sus tradiciones literarias y culturales, y afronta de una manera obsesiva, hasta muy poco antes de su muerte en 1973, pasajes y paisajes inventados, reductos de su memoria y versiones de películas o series que la televisión francesa emitía en blanco y negro, y que a él tanto le gustaba ver en sus descansos en Notre-Dame-de-Vie. Es, pues, una amalgama de circunstancias, de sensaciones visuales sobre todo, las que provocaron esta reaparición de los caballeros del XVII a finales de esta década de los 60.

Aquel 1 de marzo de 1967 Picasso realizó cuatro dibujos (Z. XXV, 276, Z. XXVII, 470-472), de los cuales éste es el tercero, todos con el mismo asunto del Mosquetero. Pero, además, ejecutó a lápices de color, sobre un ejemplar del catálogo de la muestra *Hommage Pablo Picasso (1966)*, *Cabeza barbuda sonriente* (Galería Manel Mayoral, Barcelona. No figura en Zervos), que dedicó a Blaise Gautier, y aún tuvo tiempo para finalizar el conocido óleo sobre tela *Hombre con copa y mujer desnuda* (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Z. XXV, 292), que había comenzado el 22 de febrero de este mismo año.

Dos grandes exposiciones se han consagrado a este tema: *Picasso e o Mosqueteiro 1967-1972*, en el Museu do Chiado, de Lisboa (1997), y, más recientemente, *Picasso. Mosqueteros*, en la Gagosian Gallery, de Nueva York (2009), comisariada ésta por quien fuera su amigo, el crítico londinense John Richardson.

R. I.



10. DESNUDO FEMENINO CON FIGURAS

Sanguina y carboncillo sobre papel
Firmado y fechado 26.2.68 II
47.5 x 64 cm

Procedencia:
Colección particular

Bibliografía:

Charles Feld, *Picasso, His Recent Drawings 1966-1968*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1969, no. 381, rep.

Christian Zervos, *Pablo Picasso. Vol. 27. Oeuvres de 1967 et 1968*, París, Editions Cahiers d'Art, 1973, no. 245, p. 97, rep.

The Picasso Project (ed.), *Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture, The Sixties III, 1968-1969*, San Francisco, 2003, no. 68-077, p. 23, rep.

Dora Maar.
París, 1938



Entre las cientos de obras de juventud de Picasso, que conserva el Museo Picasso de Barcelona, figura una de las primeras representaciones de una celestina en un burdel. El dibujo *El diván* (MPB. 110.632. No figura en Zervos) –que perteneció primero a la colección de Lluís Plandiura– inicia en 1899 esta serie de personajes vinculados a la literatura española, especialmente a la *Celestina* de Fernando de Rojas, que Picasso conoció durante su primera juventud y que ilustró, ya anciano, con sesenta y seis grabados, para *La Célestine* (Éditions de l'Atelier Crommelynck. París, enero de 1971).

Como con el argumento de los mosqueteros –aparece en sus primeros trabajos para desvanecerse durante décadas–, la vieja alcahueta es una reflexión de la antigua España renacentista y barroca, no exenta de humor, mordacidad e ironía, que Picasso expone, aborda en sus trabajos finales, utilizando la doble moral y el erotismo más exacerbado y atrevido como excusa.

Es el conocido óleo *La Celestina* (Barcelona, 1904) (Musée Picasso, París. Z. I, 183) –a finales de su época azul– el que condensa toda la inquietud de esta figura, cuyo modelo fue Carlota Valdivia, una anciana que vivió en la calle Conde de Asalto de la Ciudad Condal, encima del famoso «Café Concert», que Picasso frecuentó en sus años barceloneses.

Aunque en marzo de 1951, con *Celestina, damas, caballero y paje* (No figura en Zervos), y en octubre de 1967, con *Desnudo de pie, hombre y celestina (III)* (Z. XXVII, 156) reapareció levemente en su producción, no fue hasta a partir de febrero de 1968 cuando realmente Picasso despliegue toda esa gama de figuras en torno a la alcahueta. A ella dedicó dibujos, aguafuertes, aguafuertes, linóleos (curiosamente, ninguna pintura) hasta marzo de 1971, en que la enfrentó en un prostíbulo con Degas (Bloch, IV, 1942), como podemos observar en su apabullante *Suite 156*.

En el plano privado, aquella mañana del 26 de febrero de 1968 Picasso –acompañado de su esposa Jacqueline– había visitado en Cannes a su dentista, Robert Châtaignier, y recibió en Mougins la visita de su biógrafo, Josep Palau i Fabre. Ya en la tranquilidad de su última residencia ejecutó cuatro dibujos, del cual éste es el número IV. Los restantes son: a lápiz sobre papel *Caballero del XVII, celestina y cortesana (I)* (Z. XXVII, 244), a lápiz y sanguina sobre papel *Caballero del XVII, celestina y cortesana (IV)* (Z. XXVII, 247) y a lápiz, sanguina y tiza sobre papel *En casa de la cortesana (Tres personajes) (III)* (Z. XXVII, 527).

Como comprobamos, Picasso utiliza este arquetipo de la trotaconventos a su antojo, lo somete y lo desafía, desembarazado y ajeno a cualquier tragedia, para hacerlo partícipe, simplemente, de escenas de interior invadidas por el oferente sexo femenino.

Como comprobamos, Picasso utiliza este arquetipo de la trotaconventos a su antojo, lo somete y lo desafía, desembarazado y ajeno a cualquier tragedia, para hacerlo partícipe, simplemente, de escenas de interior invadidas por el oferente sexo femenino.

F. de Goya. *Tal para cual*, Capricho no. 5



11. PLUSIEURS FEMMES NUES

Lápiz y lápices de colores sobre papel
Firmado y fechado 1.12.69
25 x 33 cm

Procedencia:

Galería Oriol, Barcelona
Colección particular, Barcelona

Bibliografía:

Christian Zervos, *Pablo Picasso. Vol. 31. Oeuvres de 1969*, París, Editions Cahiers d'Art, 1976, cat. no. 529, p. 162, rep.

The Picasso Project (ed.), *Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture, The Sixties III, 1968-1969*, San Francisco, 2003, cat. no. 69-536, p. 280, rep.

Un descanso de cinco mujeres desnudas sirve a Picasso de motivo y de reflexión acerca de la naturalidad del desnudo, de la paz instantánea de un burdel, o de un simple interior, y a la vez de desarrollo y recuperación de un viejo tema que, a partir de los años 60, se hace más severo, más patente y agresivo. Jamás se despojó de esa imagen de la figura femenina como conquistada, seducida, bien en una playa, en sus propios aseos o reposando, tendida, en los talleres del artista. Pero es en éste, en el último tramo de su vida, cuando Picasso satisface los espacios cargándolos de personajes, con cuyos perfiles juega enfrentándolos en la sinuosidad del rasgo, supeditándolos a crear otras perspectivas, otras lecturas tal vez menos amables pero igual de solícitas.

Estas mujeres desnudas de 1969 brotan de entre los trabajos al óleo en donde se entremezclan parejas brindando o besándose, caballeros de lance, de recios mostachos, y bustos de jóvenes apasionados y de maternidades en donde los fuertes trazos auguran el deseo de más y más creación contra la brevedad del tiempo.

En *Varias mujeres desnudas*—como hiciera por entonces con algunos de sus grabados al aguafuente—Picasso destaca, enaltece en la sobriedad de la línea, y con sólo unas efímeras explicaciones en los fuertes colores verde, amarillo y naranja, los grandes atributos sexuales de las modelos. Fue ejecutado el 1 de diciembre en Mougins, el mismo día que los cuatro óleos sobre tela *El beso (I)* (Col. particular. Z. XXXI, 532), *El beso (II)* (Museum Ludwig, Colonia. Z. XXXI, 535), *El beso (III)* (Col. particular. Z. XXXI, 533) y *El beso (IV)* (Subastado en Sotheby's en 1988. Z. XXXI, 534).

En esa misma fecha, muy lejos de allí, en el Palacio de Justicia de París y con un gran secreto por parte de las autoridades francesas, se estaba tratando el asunto de la compra del edificio del 13, rue Ravignan (el famoso *Bateau-lavoir*), en donde Picasso se había instalado en mayo de 1904 y que iba a ser destruido por un incendio tan sólo seis meses después. El artista malagueño, ajeno a todo y enclaustrado entre los gruesos e inexpugnables muros de Notre-Dame-de-Vie, invita una y otra vez a su propia creación, y a su vez a nosotros, a descargar mensajes de una actividad frenética, poseyendo de alguna manera a esos seres que deambulan por sus obras. Y *Varias mujeres desnudas*—con el sublime y relajado juego de frente y de perfil, anónimas diosas que delatan sus confidencias y su amistad fuera de cualquier pudor— es un claro ejemplo.

R. I.



E. Delacroix, *Mujeres de Argel*, 1834. Museo del Louvre



CRONOLOGÍA

- 1881** Nace en Málaga el 25 de octubre. Es el primer hijo de José Ruiz Blasco (1838-1913) y María Picasso López (1855-1938). Años después nacen sus hermanas Lola (1884-1958) y Conchita (1887-1895).
- 1891** Se instala con su familia en La Coruña, donde su padre es nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes.
- 1892** Ingresa en la Escuela de Bellas Artes de La Coruña y estudia Dibujo de Figura y Adorno con su padre.
- 1894** Crea un periódico personal, ilustrado con retratos y caricaturas. Dibuja retratos de su familia, especialmente de sus padres, para dar paso a sus primeros retratos serios.
- 1895** Su hermana Conchita muere de difteria. La familia Ruiz deja La Coruña. Visita el Prado por primera vez y queda fascinado con la obra de Velázquez. Durante el verano regresa a Málaga y ese otoño ingresa en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, *La Llotja*.
- 1896** Hace su primera gran pintura académica, *Primera Comunió*n. Continúa sus estudios en *La Llotja* mientras toma su primer estudio, en la calle de la Plata.
- 1897** Obtiene una mención de honor por su pintura *Ciencia y caridad* (1897), que expone en Madrid y en Málaga. Aprueba el examen de ingreso en la Escuela de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Pasa tiempo en el Museo del Prado, en donde estudia las obras de los artistas españoles, como Velázquez o El Greco.
- 1898** Enferma de escarlatina y regresa a Barcelona. Pasa una temporada con Manuel Pallarès en Horta de San Juan.
- 1899** Regresa a Barcelona y comienza a relacionarse con los artistas que frecuentan cafés-cabarets, como «Els Quatre Gats». Conoce a Jaime Sabartés, un escritor catalán que años después será su secretario personal.
- 1900** Comparte un estudio con Carles Casagemas. En esta época estampa su primer grabado, *El Zurdo*. Primera exposición personal de obras de Picasso en «Els Quatre Gats», con retratos muy en la línea de Ramón Casas. En octubre realiza su primer viaje a París, en compañía de Casagemas; se aloja en el estudio de Montmartre del pintor Isidre Nonell y conoce a Pedro Mañach, quien será su primer marchante.
- 1901** Regresa a Madrid, en donde recibe noticia del suicidio de Carles Casagemas en un café de París. Funda la revista *Arte Joven* con el escritor catalán Francisco de Asís Soler. De nuevo en París, se instala en el que fuera estudio de Casagemas, cerca de Montmartre. Empieza a pintar escenas de la vida nocturna parisina.

- Expone por primera vez en París, en la galería de Ambroise Vollard junto con Francisco Iturrino.
Conoce al poeta francés Max Jacob.
Durante el otoño regresa a Barcelona, en donde pintará la mayoría de las obras de su «época azul».
Comienza a surgir en su obra los temas del Arlequín y la maternidad.
- 1902** Viaja a París en compañía de dos amigos catalanes: el escultor Julio González y el pintor Josep Rocaol.
Junto a Max Jacob, se instala por poco tiempo en el Boulevard Voltaire.
Participa en una exposición colectiva en la galería de Berthe Weill y recibe una crítica entusiasta del poeta y crítico francés Charles Morice.
- 1903** Regresa a Barcelona.
- 1904** De nuevo en París comparte estudio en un edificio de Montmartre al que Max Jacob llama «Bateau-lavoir» por su semejanza con las barcas que se usan como lavaderos en el Sena.
Conoce a Madeleine, una modelo que será importante en su transición a la «época rosa».
Conoce a Fernande Olivier y entabla con ella una relación amorosa que perdurará intermitentemente hasta 1912.
Hace amistad con los poetas Guillaume Apollinaire y André Salmon.
- 1905** Conoce a los coleccionistas estadounidenses Leo y Gertrude Stein a través de Henri-Pierre Roche.
- 1906** Vende sus primeras pinturas de la «época rosa» a Ambroise Vollard.
Viaja a Barcelona y Gósol con Fernande Olivier. En su obra se reflejan las influencias del arte ibérico tras ese verano en Gósol.
Esculpe en madera.
- 1907** Desde el inicio del año y hasta julio realiza los dibujos preparatorios y empieza a pintar *Les Demoiselles d'Avignon*.
Conoce a Georges Braque.
Compra esculturas ibéricas sin saber que han sido robadas del Louvre.
Conoce al marchante y editor Daniel-Henry Kahnweiler, esencial en su trayectoria.
- 1908** Asimila influencias de los volúmenes y las formas geométricas de Cézanne y las incorpora a su pintura.
Inicia una estrecha colaboración artística con Georges Braque, que durará hasta 1914.
El crítico de arte Louis Vauxcelles anuncia el nuevo movimiento artístico al hablar de «cubos» para describir la obra de Braque expuesta en la galería de Kahnweiler.
- 1909** Viaja con Fernande Olivier a Barcelona y, por segunda vez, a Horta de San Juan, localidad ligada a su paso al «cubismo analítico».
Vuelve a París, donde crea la mayoría de sus obras analítico-cubistas.
Expone por primera vez en Alemania, en la galería Thannhauser de Múnich.
- 1910** Participa en la exposición *Manet and the Post-Impressionists*, organizada por Roger Fry en la Grafton Gallery de Londres.

- Este año pinta los retratos de tres marchantes: Ambroise Vollard, Wilhelm Uhde y Daniel-Henry Kahnweiler.
- 1911** Expone por primera vez en los Estados Unidos, en la Photo-Secession Gallery de Nueva York.
Veranea por primera vez en Céret con Fernande Olivier y Georges Braque.
Regresa a París antes de que estalle el escándalo de las estatuas ibéricas robadas.
Entabla una relación amorosa con Eva Gouel (1885-1915), la musa de sus obras «Ma Jolie», y vuelve a tomar un estudio en el Bateau-Lavoir, donde empezará a trabajar en el cubismo sintético.
- 1912** Crea el primer *collage*, *Naturaleza muerta con silla de rejilla*.
Empieza a trabajar en el estudio de Montparnasse, donde crea instalaciones de naturalezas muertas y *papiers collés*, mezclando la realidad con el arte.
- 1913** Expone seis pinturas y un dibujo en la muestra *The Armory Show* de Nueva York.
- 1914** Venta especulativa de obras de arte, en su mayoría de artistas jóvenes, entre ellas doce pinturas y dibujos de Picasso, que alcanzan precios récord. La organización corresponde a un grupo de inversores –que se autodenominan «La Peau de l'Ours», expresión francesa que significa vender lo que aún no se posee– encabezado por el financiero y coleccionista francés André Level.
- 1915** Dibuja retratos en un estilo neoclásico inspirado en Jean-Auguste-Dominique Ingres, que introducirá progresivamente en su obra y desarrollará entre 1918 y 1924.
Conoce al artista y escritor francés Jean Cocteau.
A finales de ese año muere Eva Gouel.
- 1916** Jean Cocteau le presenta al empresario de los Ballets Rusos, Sergei Diaghilev.
- 1917** Comienza a trabajar en los decorados y el vestuario del ballet *Parade*, que se estrena ese mismo año en el Théâtre du Châtelet de París.
Viaja a Roma con Jean Cocteau.
Conoce al compositor ruso Igor Stravinsky y a Olga Khokhlova (1891-1955), bailarina de los Ballets Rusos.
En junio marcha con Diaghilev y los Ballets Rusos a Madrid y Barcelona.
En julio recibe en Barcelona dos banquetes de homenaje, en las Galerías Layetanas y en Lyon d'Or.
Vuelve a París y Montrouge con Olga.
Aparece en Moscú la primera monografía de Picasso, *Picasso y alrededores*, de Ivan Aksiónov.
- 1918** Conoce a Marcel Proust y a James Joyce.
En julio se casa con Olga Khokhlova.
Pasa su luna de miel en Biarritz, en la villa de la mecenas Eugenia Errázuriz.
Paul Rosenberg y Georges Wildenstein se convierten en sus nuevos marchantes.

- 1919** Estrena en Londres el ballet *Le Tricorne*, con telón, decorados y vestuario suyos.
Expone 167 dibujos y acuarelas en la galería parisiense de Paul Rosenberg.
- 1920** Se estrena en el Théâtre National de l'Opéra de París el ballet *Pulcinella*, con telón, decorados y vestuario de Picasso.
Veranea con Olga en Saint-Raphaël y después en Juan-les-Pins (Villa Les Sables).
- 1921** El 4 de febrero nace su primer hijo, Paul (1921-1975).
Se estrena en el Théâtre de la Gaîté-Lyrique de París *Cuadro flamenco*, un espectáculo de baile y cante andaluz con decorado y vestuario de Picasso.
Se subastan en el Hôtel Drouot trece obras de Picasso confiscadas por el gobierno francés al coleccionista alemán Wilhelm Uhde, entre ellas un retrato cubista de Uhde. Posteriormente se subastan obras de Picasso confiscadas a la Galerie Kahnweiler durante la guerra, entre ellas el retrato cubista de Kahnweiler.
- 1922** La editorial francesa Éditions Crès publica *Picasso*, la segunda monografía sobre Picasso, escrita por Maurice Raynal.
Se estrena en el Théâtre de l'Atelier de París la *Antígona* de Sófocles en versión de Jean Cocteau, con decorados de Picasso y vestuario de Coco Chanel.
- 1923** Retoma el tema de Arlequín y lo utiliza para pintar varios retratos de su amigo el pintor Jacinto Salvadó.
- 1924** Jacques Doucet compra *Les Demoiselles d'Avignon* por consejo de André Breton y Louis Aragon.
Se estrena en el Théâtre de la Cigale de París *Mercur*, con decorados y vestuario de Picasso.
Se estrena en el Théâtre des Champs-Élysées de París el ballet *Le Train bleu*, con telón de Picasso.
- 1925** Visita Montecarlo durante la temporada de los Ballets Rusos y hace dibujos realistas de las bailarinas.
Participa en la Galerie Pierre en *La Peinture Surréaliste*, la primera exposición de los artistas surrealistas en París.
Entre París y Montecarlo pinta *La danza*. Finaliza su etapa clásica.
- 1926** Christian Zervos lanza su revista de arte *Cahiers d'Art*, proyecto en el que colaborará Picasso durante muchos años. El crítico y editor también desarrollará años después el catálogo razonado de su obra, reunido en treinta y cuatro volúmenes.
- 1927** Conoce a Marie-Thérèse Walter, quien se convierte en su modelo y amante.
- 1928** Trata por primera vez el tema del Minotauro en un *collage* de gran tamaño.
Trabaja con el escultor Julio González y aprende a soldar el hierro.
- 1929** Roger Lacourière funda un taller de estampación en el que trabajarán y se formarán algunos de los futuros estampadores de Picasso.
Salvador Dalí lo visita en su estudio.

- 1930** Compra el *château* de Boisgeloup, en Normandía, donde al año siguiente empezará a hacer esculturas, sobre todo cabezas de grandes dimensiones de Marie-Thérèse.
Traslada a su amante Marie-Thérèse a un piso a poca distancia del que comparte con Olga.
- 1931** Hace sitio para un taller de escultura en Boisgeloup.
Se concentra en la escultura, mientras sigue empleando como modelo a Marie-Thérèse.
Inicia en Boisgeloup los primeros de los cien grabados que conformarán la *Suite Vollard*, titulada así por el nombre de su editor.
Aparecen, con ilustraciones suyas, dos libros: las *Metamorfosis* de Ovidio, para Albert Skira, y *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Honoré de Balzac, para Ambroise Vollard.
- 1932** Protagoniza un número especial de la revista *Cahiers d'Art*.
Expone 236 obras de 1901 a 1932 en su primera exposición retrospectiva, celebrada en la Galerie Georges Petit de París.
Continúa con sus esculturas en Boisgeloup.
Crea una serie de dibujos inspirados en *La Crucifixión*, del pintor alemán Mathias Grünewald (ca. 1475-1528).
Comienza una serie de dibujos, pinturas y obra gráfica sobre el tema del salvamento.
- 1933** El editor Georges Macy, de Nueva York, le encarga ilustrar una edición moderna de la *Lisístrata* de Aristófanes, una comedia acerca de cómo las mujeres atenienses trataron de impedir la guerra. El libro se publicará en 1934.
Colabora en el primer número de la revista de Albert Skira *Minotaure* creando un *collage* para la cubierta, donde aparece un artículo sobre Picasso de André Breton.
Trata de impedir la publicación de las memorias de Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*.
Colabora con el impresor Roger Lacourière en la tirada de los aguafuertes para la *Suite Vollard*.
- 1934** Sigue explorando el tema del taller del artista en grabados.
Crea series de pinturas, dibujos y grabados de tema taurino.
- 1935** Deja de pintar durante varios meses y empieza a escribir poemas de corte surrealistas.
Se separa de su esposa Olga, quien lo abandona cuando descubre que Marie-Thérèse está embarazada.
Pide a su amigo Jaime Sabartés que sea su secretario personal.
En septiembre nace Maya, hija de Picasso y Marie-Thérèse.
- 1936** A través de su amigo, el poeta Paul Éluard, entabla relación con la pintora y fotógrafa Dora Maar (1907-1997). La joven parisina se convierte en su amante.
Acompaña a Marie-Thérèse y a Maya a Juan-les-Pins.

Trabaja con Roger Lacourière en las ilustraciones de la *Histoire naturelle* de Buffon, que se publicará en 1942.

Estallido de la Guerra Civil en España.

Veranea en Mougins y en Saint-Tropez, donde se reúne con amigos como Roland y Valentine Penrose y Paul y Nusch Éluard.

Inicia una relación amorosa con Dora Maar.

Picasso es nombrado director del Museo del Prado.

- 1937** Crea la serie de grabados y el poema *Sueño y mentira de Franco*, como medio para expresar su oposición al general. Se muda al 7 de la Rue des Grands-Augustins y empieza a trabajar allí desde comienzos de mayo.

El Gobierno de la República Española le pide que pinte un mural para el Pabellón Español de la *Exposición Internacional* de París.

El 26 de abril sucede el bombardeo de Guernica por la aviación alemana. Al poco comienza a hacer bocetos para el *Guernica*. Dora Maar fotografía la evolución de la obra hasta su instalación en el Pabellón Español a mediados de julio.

En noviembre, el Museum of Modern Art de Nueva York adquiere *Les Demoiselles d'Avignon*.

- 1938** Muere su madre en febrero, en Barcelona.

Georges y Suzanne Ramié fundan este año la fábrica de cerámicas «Madoura», en Vallauris.

- 1939** Combina los retratos de Dora Maar con los de Marie-Thérèse Walter. Fin de la Guerra Civil española.

Pasa parte del verano en Antibes con Dora Maar, Marie-Thérèse y Maya. El 3 de septiembre Francia entra en la Segunda Guerra Mundial. Se traslada a Royan.

- 1942** Pinta en París *Naturaleza muerta con cráneo de toro*, como homenaje a su amigo Julio González tras su muerte.

- 1943** Conoce a la pintora Françoise Gilot quien será su compañera durante diez años.

Se afilia al Partido Comunista Francés.

- 1944** Max Jacob muere en el campo de concentración de Drancy. Participa con varios amigos en la primera representación de su obra dramática *Le Désir attrapé par la queue*, en la casa parisiense de Michel y Louise Leiris.

- 1945** Comienza *El osario* como reacción al final de la Segunda Guerra Mundial.

Crea el telón para el ballet *Rendez-vous*, de Jacques Prévert y Roland Petit, que se estrena en el Théâtre Sarah Bernhardt de París.

- 1946** Aparece el libro de Jaime Sabartés *Picasso: Portraits et souvenirs*, cuya su versión española no verá la luz hasta 1953. Visita a Georges y Suzanne Ramié en el taller de cerámicas «Madoura», en Vallauris.

- 1947** Crea litografías inspiradas en obras de Lucas Cranach (1472-1553). Dona diez grandes pinturas al Musée national d'Art moderne, a petición del conservador Georges Salles y el historiador del arte Jean Cassou.

En mayo nace Claude, hijo de Picasso y de Françoise Gilot.

Empieza su labor como ceramista en la alfarería «Madoura» de Vallauris.

Diseña los decorados para una producción del *Edipo rey*, de Sófocles, en el Théâtre des Champs-Élysées de París.

- 1948** Protagoniza la película *Visite à Picasso*, rodada en Vallauris por el director belga Paul Haesaerts.

Ilustra el libro de poemas *Le Chant des morts*, de Pierre Reverdy.

Se concentra en la producción de cerámicas, instalándose con Françoise Gilot en Vallauris.

Expone 149 cerámicas en la Maison de la Pensée Française de París.

- 1949** Aparece *Les sculptures de Picasso*, libro escrito por Daniel-Henry Kahnweiler con fotografías de Brassai.

Realiza un grabado con una paloma que el escritor Louis Aragon escoge para el Congreso Mundial por la Paz de París.

En abril nace Paloma, hija de Picasso y Françoise Gilot.

- 1950** Pinta obras sobre modelos de Gustave Courbet y El Greco.

Esculpe cada vez más en Vallauris, a menudo incorporando materiales diversos y objetos cotidianos en sus obras.

Realiza la litografía de una paloma que más tarde se usará en el Segundo Congreso Mundial por la Paz, celebrado en Sheffield (Inglaterra), y que se convierte en el icono mundial de la paz.

Descubre en la Place du Marché de Vallauris su escultura *Hombre con cordero* en la plaza de Vallauris.

Recibe el Premio Internacional de la Paz.

- 1951** Pinta *Masacre en Corea* como protesta por la Guerra de Corea.

Crea una serie de litografías inspiradas por los caballeros y pajes de la Edad Media.

- 1952** Pinta la decoración mural, sobre el tema de la Guerra y la Paz, en la capilla románica de Vallauris (Temple de la Paix).

Hace una serie de retratos litográficos del escritor francés Honoré de Balzac.

- 1953** Louis Aragon le pide que dibuje un retrato de Stalin para el periódico comunista *Les Lettres françaises*, con ocasión de la muerte del líder ruso.

Hace una serie de cabezas y bustos inspirados por Françoise. Françoise Gilot lo abandona.

- 1954** Ilustra *La Guerre et la Paix*, de Claude Roy, sobre las pinturas de Picasso, que contiene también entrevistas con él. Conoce a Sylvette David (Boulogne-sur-Seine, 1934), quién posará para él.

- Pinta los primeros retratos de Jacqueline Roque, quien se convertirá en su segunda esposa en 1961.
- 1955** Realiza obras inspiradas en *Las Mujeres de Argel*, de Eugène Delacroix. Fallece en Cannes su primera esposa, Olga Khokhlova. Compra en Cannes la villa *La Californie*, en donde se instala. Protagoniza el documental *Le Mystère Picasso*, rodado por Henri-Georges Clouzot.
- 1957** Realiza la serie de 58 pinturas sobre *Las Meninas* de Velázquez que donará al Museu Picasso de Barcelona en 1968. En el MoMA de Nueva York tiene lugar una exposición antológica con motivo de su 75 aniversario. El Colegio Oficial de Arquitectos de Barcelona le encarga una decoración mural.
- 1958** Finaliza *La caída de Ícaro*, un mural para la sede de la UNESCO en París. Adquiere el *château* de Vauvenargues, próximo a Aix-en-Provence.
- 1959** Dona un busto de Dora Maar en bronce para un pequeño monumento a Guillaume Apollinaire, en Saint-Germain-des-Prés, en París. La famosa pintura *Le déjeuner sur l'herbe*, de Édouard Manet, le inspira numerosos dibujos, óleos y grabados. Se inaugura la capilla de Vallauris decorada con sus pinturas sobre la guerra y la paz de 1952 (Temple de la Paix).
- 1960** La mayor retrospectiva de su obra hasta el momento se presenta en la Tate Gallery de Londres, con más de doscientos trabajos desde 1895 a 1959. Sigue creando obras inspiradas en *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet.
- 1961** En marzo, en Vallauris, contrae matrimonio con Jacqueline Roque. Fija su residencia en Mougins, cerca de Cannes, lugar en donde permanecerá hasta el final de sus días. Trabaja en Cannes en una serie de esculturas de chapa cortada y pintada.
- 1962** Recibe el Premio Lenin de la Paz. Crea obras inspiradas en Nicolas Poussin y Jacques-Louis David. Hace un decorado para la producción del ballet *Icare* en el Théâtre de l'Opéra de París.
- 1963** Continúa con el tema del pintor y su modelo. Inauguración, el 10 de marzo del Museu Picasso de Barcelona.
- 1964** Pinta una veintena de lienzos de Jacqueline Roque jugando con un gato negro aparecido en la finca de Mougins. Aparece *Conversations avec Picasso*, escrito por su amigo el fotógrafo Brassai.
- 1965** Trabaja con el escultor Carl Nesjar en unas figuras de hormigón de gran tamaño, inspiradas en *Le déjeuner sur l'herbe*, de Manet, para el Moderna Museet de Estocolmo. Intenta impedir la publicación en francés del libro *Life with Picasso*, escrito por Françoise Gilot y Carlton Lake.

- 1966** Crea figuras de «mosqueteros» inspiradas en el siglo XVII español y en Rembrandt. Gran exposición *Hommage à Picasso*, en el Grand Palais, Petit Palais y Bibliothèque Nationale de París.
- 1967** Rechaza ser miembro de la Legión de Honor francesa. Tiene que dejar el estudio de la Rue des Grands-Augustins, adquirido en 1937. Es homenajeado en la presentación al público de su *Cabeza de mujer*, una gran escultura de acero encargada por el Civic Center de Chicago.
- 1968** Fallece su secretario y amigo personal Jaime Sabartés. En su memoria, Picasso regala al Museo Picasso de Barcelona las pinturas sobre *Las Meninas* de Velázquez y el retrato del período azul que realizó de su gran amigo y secretario. Comienza una serie de obras con la figura de un mosquetero fumando en pipa. Georges Bloch publica el primero de los cuatro volúmenes que recogerán casi la totalidad de su obra gráfica.
- 1969** Ejecuta una serie de personajes del siglo XVII, en su mayoría pintados sobre cartón.
- 1970** Dona al Museu Picasso de Barcelona una selección de obras que permanecían en manos de su familia en España. Exposición de sus últimos trabajos en el Palais des Papes de Aviñón, muestra organizada por Christian e Yvonne Zervos.
- 1971** Aparece *La Célestine*, de Fernando de Rojas, ilustrado con sesenta y seis grabados de Picasso. Edición del Atelier Crommelynck.. Dona una de sus primeras construcciones cubistas, una guitarra de 1912, a William Rubin, director del MoMA de Nueva York, para la colección de ese museo. Es homenajeado en su nonagésimo aniversario con la exposición de una selección de sus obras en la Grande Galerie del Louvre; es la primera vez que un artista vivo recibe esta distinción.
- 1972** Diseña una serie de autorretratos que parecen máscaras mortuorias. Expone 172 dibujos recientes en la Galerie Louise Leiris de París.
- 1973** Fallece el 8 de abril en Notre-Dame-de-Vie, su residencia de Mougins. Su primera gran exposición tras su muerte tiene lugar en el Palais des Papes de Aviñón.
- 1975** Bajo la aprobación de su viuda, se gesta la creación del Museo Picasso de París, que se inaugura cinco años después.
- 1980** La mayor exposición antológica del artista realizada hasta el momento se presenta en el MoMA con motivo de cincuenta aniversario del Museo.

Se acabó de imprimir
este catálogo de

**once dibujos de
picasso**

el 7 de agosto,
festividad de San Cayetano,
en los talleres de Advantía
MADRID MMXV



Guillermo de Osma
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID
TEL. + 34 91 435 59 36 • info@guillermodeosma.com

CarrerasMugica

www.carrerasmugica.com | T +34 944 234 725