

## REINAS, CORTESANAS Y SEÑORONAS: LAS FUENTES Y EL CONTEXTO DE MUJER EN AZUL

Javier Herrera Navarro

RESUMEN. Centrado en la tercera y última etapa madrileña de Picasso, la de 1901, el autor ahonda, especialmente a través de la atmósfera intelectual noventayochista que tiene su punto de contacto con Picasso en la revista «Arte Joven», en las fuentes —«parodia» goyesca—, en el estilo y en las claves temáticas de «Mujer en Azul», analizando así una época interesante, aunque poco estudiada, de la trayectoria del famoso pintor andaluz.

Hoy en día ya no es ningún secreto -y tras la reciente biografía de Richardson<sup>1</sup> aún lo es menos- que una de las facetas más importantes de la personalidad de Picasso y, acaso, aquella sobre la que se fundamenta de forma más sólida y coherente tanto su peculiar concepto de la originalidad como la estricta dimensión histórica -la «historicidad»- de su monumental obra, sea precisamente, llamémosle así, su *capacidad depredatoria*, ese inagotable espíritu de rapiña, ese «canibalismo» visual (en tales términos llega a hablar su más reciente, y esperemos que definitivo, biógrafo) ejercido durante toda su vida no sólo con la obra de los demás artistas de su tiempo sino también con las obras más destacadas y los artistas más relevantes del pasado artístico.<sup>2</sup>

Esta nunca oculta mas en ocasiones bien disimulada actitud *revisionista* (entendido este término en su sentido más estricto de «volver a ver») respecto a la tradición artística (puede decirse que su tema predilecto y recurrente fueron las

<sup>1</sup> *A Life of Picasso*, escrito en colaboración con Marilyn McCully, publicado en 1991: edición inglesa en Jonathan Cape de Londres y americana en Random House de Nueva York. Un año después (Editions du Chêne) apareció la versión francesa de William O. Desmond

<sup>2</sup> Son concluyentes los testimonios y la documentación al respecto, a pesar de que al propio Picasso no le gustaba hablar mucho del tema pues prefería siempre mantener un hálito de misterio y de secretismo sobre sus múltiples -y evidentes- influencias o bien le gustaba, con ánimo siempre juguetón y burlesco, confundir adrede a su interlocutor -y por rechazo a los críticos e historiadores- contradiciéndose en sus juicios y apreciaciones relacionadas con el tema y que pudieran revelar detalles de su proceso creativo y de sus fuentes de inspiración. La verdad es que siempre se salía por la tangente al respecto aunque él mismo reconociera, en sus famosas declaraciones a Zervos de 1935, que «sacar lo que nos conviene de donde lo encontremos, menos de nuestras propias obras» era uno de los principios fundamentales de su teoría y práctica artísticas [Cfr. Picasso, *Poemas y declaraciones*. Málaga: Fundación Picasso, 1990, pág.38 de la edición facsímil del libro del mismo título publicada en México por Darro y Genil en 1944], basada a su vez en el concepto, cezanniano por cierto, del artista como «receptáculo de emociones que vienen de todas partes» [*Ibidem*, p.36]. Luego esa idea fue amplificadas por Sabartés cuando afirma: «Todas las formas de lo real están constantemente a su disposición. Lo que ve una vez lo retiene para siempre» que cita Brassai [Cfr. *Conversaciones con Picasso*. Madrid: Aguilar, 1966, p.145]. El nada sospechoso y serio Lafuente Ferrari le atribuye la frase no sabemos si cierta: «Si hay algo que me sirva, lo robo» en su importante y poco reconocido ensayo «Para una revisión de Picasso» en *Revista de Occidente*, nº135-136 (junio-julio 1974), nota 43, p.331, donde igualmente recoge la frase recogida por Heléne Parmelin: «Tengo la impresión de que Delacroix, El Greco y todos los pintores están ahí a mis espaldas mientras trabajo».

propias imágenes suministradas por la «historia del arte»<sup>3</sup>, se inicia y se va consolidando paulatinamente en las tres sucesivas estancias madrileñas, breves pero enormemente significativas respecto a su formación, que entre los años 1895 y 1901 le permiten obtener un conocimiento directo y profundo del Museo del Prado y de sus grandes maestros.<sup>4</sup>

La relación del joven Picasso con el Museo del Prado y el inicio de sus famosos «diálogos»<sup>5</sup> con Velázquez, El Greco y Goya fundamentalmente durante esas tres estancias, parecen responder al supuesto, que creemos comprobado, de que tales etapas coinciden con las tres actitudes diferentes pero lógicas que dentro de su aprendizaje y evolución adoptó el entonces todavía Pablo Ruiz Picasso en pos de un lenguaje y un estilo propios. Así, desde esa perspectiva, la primera, brevísima, estancia de 1895 estaría marcada por la *copia* sin más de los dos bufones (*El Niño de Vallecas* y *Calabacillas*); la segunda, la del irregular curso 1897-98, ya más compleja, registra, dentro de una tónica de general dependencia de las obras-fuente, *versiones* e *interpretaciones* personales de algunos caprichos y tauromaquias de Goya, mientras la tercera, la de 1901, época de *Arte Joven*, estaría marcada por una *adaptación sutil* y profunda, casi plenamente autónoma e independiente de los modelos, que lleva a que las huellas de estos sean tanto menos perceptibles y reconocibles a primera vista cuanto más se va vislumbrando su auténtica personalidad. Es aquí en esta tercera etapa donde merece la pena detenerse y, a través del contacto con la *generación del 98* en la revista que fundara junto a su amigo Soler, poder ahondar en las fuentes, en el estilo y en las claves temáticas de una obra, *Mujer en azul*, que a pesar de haberse convertido en emblema de nuestra modernidad aún se nos aparece como una mujer desconocida e inquietante, con esa aureola de misterio que sólo suele ser patrimonio de las obras que marcan una época en la trayectoria de un artista.

El cuadro de *Mujer en azul*, en efecto, está realizado en esta su tercera y última etapa madrileña, en esos cuatro meses escasos que median entre comienzos de enero y mediados de mayo de 1901, durante los cuales fundó y dirigió la revista *Arte Joven* y tuvo la oportunidad de conocer a los hermanos Baroja, al futuro Azorín, a Valle-

<sup>3</sup> Hemos estudiado la relación de Picasso con la tradición en el artículo titulado «O tradición y modernidad: ideas artísticas y estéticas del joven Picasso». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* [Universidad Autónoma de Madrid], vol. V (1993), pp.189-200

<sup>4</sup> En relación con este tema es fundamental la carta a su amigo de La Lonja barcelonesa Joaquim Bas. Véase su texto íntegro en Palau «Cap.IV: Madrid, curso 1897-1898» en *Picasso vivo. 1881-1907*. Barcelona: Polígrafa, 1981

<sup>5</sup> Hay que entender estos diálogos de la siguiente forma descrita por el propio Picasso cuando hablando con Otero de su preferencia en favor de El Greco y en detrimento de Velázquez el fotógrafo le pregunta por sus versiones de *Las Meninas*; la contestación de Picasso es: «También he pintado *Las Damas de Argel*, pensando en Delacroix, que a su vez pensaba en Rubens. A veces se me ha ocurrido que a lo mejor a Delacroix no le gustaba tampoco demasiado Rubens pero le gustaba «pensarlo». ¿Entiendes?» (Cfr. Roberto Otero, *Recuerdo de Picasso*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1984, p.32)

Inclán y a una pléyade de escritores y artistas de segunda fila imbuídos de ideas anarquistas, nihilistas y regeneracionistas que en nuestra opinión van a dejar una profunda huella, contrapunto y complemento del papel esencial desempeñado por *Quatre Gats* y la cultura modernista catalana, en su personalidad aún no del todo perfilada<sup>6</sup>.

Meses intensos que van a ser cruciales para su posterior trayectoria puesto que suponen un paso intermedio entre sus dos primeros viajes a París y que, gracias a la experiencia habida (tiene la oportunidad de vivir de cerca no sólo el mundillo artístico oficial sino los ambientes sociales más aristocráticos y cursis, cuya conquista en principio parecía ser su principal objetivo), creemos que influirán en no pequeña medida en su inapelable decisión de independizarse definitivamente de las ligazones familiares y de cobrar conciencia clara de que su destino no era el que su padre, con toda la buena intención del mundo, le había diseñado (ser un gran pintor de fama, bien situado e influyente, locuaz intérprete del *justo medio*, es decir el modelo burgués por antonomasia) sino que *lo suyo* debía ser algo más universal, «moderno» y bohemio y que para lograrlo tenía que huir primero de Madrid y luego de Barcelona: es decir suponía la conquista de París, entonces la capital mundial del arte y de la cultura.<sup>7</sup>

*Mujer en azul* (con el número 963 y título oficial de *Una figura*) es, no se olvide, la aportación picassiana, tras las dos comparecencias anteriormente exitosas de *Ciencia y Caridad* (1897) y *Campesinos aragoneses* (1899), a la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año, celebrada en el Palacio del Hipódromo<sup>8</sup> y en una de cuyas salas, la llamada «del Crimen» (si hacemos caso al testimonio de Ricardo Baroja)<sup>9</sup> fue colocada por el Jurado junto a otras obras de Darío de Regoyos<sup>10</sup>,

<sup>6</sup> Véanse nuestros artículos al respecto: «El pensamiento noventayochista y el joven Picasso». *Goya*, 231 (noviembre-diciembre 1992), pp.151-160 y «Picasso y los escritores del 98: la revista *Arte Joven*». *La Balsa de la Medusa*, 24 (4º Trimestre 1992), pp.5-28

<sup>7</sup> En las biografías oficiales de Picasso, salvo quizás la última de Richardson, estos meses, apenas reducidos a vagas generalizaciones y a menudo incorrectas, casi suelen ser pasados por alto y no destacados como se merecen a pesar de que resulta obvia esta dimensión «fronteriza» y de transición que nosotros estamos intentando rescatar del olvido y situar en su justa medida. (Lafuente Ferrari, *op.cit.*, 302 ya se hace eco de esta actitud. Una posible causa: la apropiación franco-catalana de su figura ha sido creemos excesiva y siempre ha tendido a menospreciar o simplemente a no tener en cuenta los hechos habidos en la órbita hispano-madrileña).

<sup>8</sup> Parece ser que fue la penúltima exposición que se celebró en este «destartalado edificio» (Ricardo Baroja, *Gente del 98*. Edición de Pio Caro Baroja. Madrid: Cátedra, 1989, p.85). Véase a este respecto el catálogo oficial de la misma y Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: García-Rama, 1980, pp.174-183. En esta misma obra (pp.126-127) y en relación con la exposición de 1887, se ofrecen datos de interés acerca del Palacio de las Artes e Industrias inaugurado ese mismo año por la Reina María Cristina y sede oficial de la Exposición Nacional hasta 1908 en que tuvo lugar en los palacios, de Cristal y Velázquez, del Retiro.

<sup>9</sup> Pantorba, *op.cit.*, 176. Suponemos porque a ella iban destinadas las peores obras en opinión del Jurado Oficial formado en aquella ocasión por celebridades tales como Manuel Domínguez como presidente, Ignacio Ugarte como secretario y Alejandro Ferrant, Manuel Ramírez, Alejandro Saint-Aubin, Eduardo Pelayo y Luis García Sampedro como vocales.

de un sevillano llamado Adolfo Lozano<sup>11</sup> y el retrato de un amigo del propio Ricardo.<sup>12</sup> Este mismo (y para darnos una idea de la repercusión que la «figura» picassiana tuvo entre sus amigos madrileños), tras tacharla de «mujer fantasmagórica», la describe de la siguiente manera:

«Ojos verdes, labio azul, enorme sombrero negro y gran miriñaque recamado con floripondios muy decorativos. Pintada a la luz mezquina de una vela, era una vampiresa, una que se diría ahora mujer fatal».<sup>13</sup>

En otros términos se expresa su hermano el novelista refiriéndose a la actividad genérica de Picasso como «extravagante» (es el adjetivo que más utiliza para referirse a él) pintor de mujeres:

«Pablo Picasso, cuando estuvo en Madrid, había tomado un estudio hacia la calle de Zurbano y se dedicaba a pintar de memoria figuras de mujeres de aire parisiense, con la boca redonda y roja como una oblea. Picasso era tipo de mirada aguda con una sonrisa irónica y burlona».<sup>14</sup>

Así pues ya para sus contemporáneos no pasaron desapercibidos los colores chillones (verdes, azules y rojos) utilizados por Picasso en este y otras obras de la misma época a semejanza de los introducidos por Anglada Camarasa<sup>15</sup> en sus cuadros de ambiente parisino aprovechándose del nuevo aspecto que presentaban las personas y las cosas a raíz del uso generalizado en los ambientes nocturnos de la *luz artificial*: de ahí el aspecto «fantasmagórico» que el mayor de los Baroja ve como característica más destacada de esta «figura» femenina.

Tampoco se le oculta al mayor de los Baroja su condición de «vampiresa», término con el que se suele definir a un determinado tipo de mujer, atractiva, picarona, que no pasa desapercibida en ningún ambiente y que se caracteriza por la ligereza,

<sup>10</sup> Los cuadros que presentó el pintor vasco (los números 862 a 871) fueron los siguientes: *Aguacero (Bahía de Santoña)*, *El baño de Rentería*, *El maíz, deshielo (Irún)*, *Paisaje en Asturias*, *Inundación (Bidasoa)*, *Marea Viva (Bidasoa)*, *Abril, Extremeñas*, *Salida del sol* y *El muelle de Portugalete*. Cfr. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901*, pp.114-115

<sup>11</sup> Natural de Córdoba, discípulo de José Moreno Carbonero y premiado con mención en la exposición de 1897, esta vez presentó una *Odalisca* de formato 65 por 80 cm. Cfr. *Catálogo...*, 81

<sup>12</sup> Cfr. *Catálogo...*, nº111, p.19. Se trataba de Antonio Gil. Por cierto el mismo Ricardo Baroja en *op.cit.*, 87 cita la anécdota del poeta Guerra Junqueiro, también colaborador de *Arte Joven* con un soneto titulado *De la muerte de Don Juan* aparecido en el número 1, quien, en su visita a la citada sala en compañía de Camili Bargiela, tras «alabar la figura de Picasso, las chulas de Lozano, las Candelarias de Regoyos», a propósito de este cuadro aventuró: «El retratado y el pintor deben ser espiritistas».

<sup>13</sup> Ricardo BAROJA, *op.cit.*, 85. Sabartés confirma la apreciación de la vela: «Para dibujar por la noche, que es cuando se entrega con mayor entusiasmo al placer de estar solo con lo suyo, le alumbraba la llamita de la vela embutida en el gollete de una botella». Cfr. *Retratos y recuerdos*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1953, pp.41-42

<sup>14</sup> Pio Baroja, *Galería de tipos de la época*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1947, p.246

<sup>15</sup> Suscribimos la opinión de Lafuente Ferrari en *op.cit.*, 302-303



inconstancia e infidelidad en sus relaciones amorosas con el otro sexo. Tipo de mujer éste, de raíces parisinas, muy común en toda la *belle époque* y asimilable a la «cortesana» o «mujer de vida alegre» que anima los ambientes de ocio, espectáculos y de fiesta en donde la alta burguesía española de principios de siglo se divierte.

«Mujer que vive manteniendo relaciones irregulares con algún hombre, pero no pública». Así reza la definición del término *cortesana* en el diccionario de Maria Moliner (I,785) para después remitir a la voz *mujer de vida alegre* que reza así: «Mujer que se comporta irregularmente en sus relaciones con los hombres» (II,472). En ambos casos se insiste en el carácter «irregular» de las relaciones, hecho que implica una clara referencia a lo «regular», que no es ni más ni menos que responder a las normas y hábitos «regulados» de la burguesía: de ahí deriva ese carácter «no público» que diferencia a dicho tipo de mujer de la prostituta que también mantiene relaciones irregulares pero que no tiene recato en que se conozcan; así pues, la cortesana o la mujer de vida alegre sería la versión fina y galante de la prostituta de burdel. Pero aún hay más: aquélla frecuenta los salones, las fiestas y las reuniones distinguidas y se codea y es admirada por personajes importantes del llamado gran mundo. Por contra, la *señorona*, de cuyo concepto se infiere una cierta prestancia física, edad y alcurnia, sería esa mujer de procedencia y hábitos sumamente burgueses que un poco ya «pasada de la vida», aún -y casi más que ninguna otra- mantiene viva la llama de la pasión y de la sexualidad más desafortunadas, presta a saciarla en el joven mancebo que osare interponerse en su ocioso, rutinario y caprichoso camino.

Esos dos tipos, que tienen a *Mujer en azul* y a *El palco*<sup>16</sup> de la Barnes Foundation a sus mejores ejemplos, son los más propiamente madrileños dentro de la producción picassiana y además, es curioso, no tienen parangón ni desarrollo a partir de 1902<sup>17</sup>, como si Madrid le hubiera suministrado casi en exclusiva dicha temática y una vez abandonada la capital se le agotara: en efecto, si la casi totalidad de la producción estimada de esta estancia madrileña (alrededor de ciento diez obras contando óleos, pasteles, las ilustraciones de *Arte Joven* y las páginas de los tres carnets conservados) corresponde a temáticas relacionadas con la mujer, de entre éstas son mayoría las que se refieren a los tipos citados. El de cortesana (citemos entre otras a *La mujer del perrito*<sup>18</sup>, *Mujer con sombrero azul*<sup>19</sup> y la *Mujer en verde*<sup>20</sup>)

<sup>16</sup> Z,1-32; DB,III.3 y P,549. Es un óleo sobre tabla de 14 por 20 cm. también conocido como *La cortesana* o *Perfil de mujer acicalada*.

<sup>17</sup> En la época inmediatamente posterior en París también abundan, pero lógicamente tienen otro aire, casi todas son primeros planos del rostro, y reflejan otro espíritu más festivo y otras influencias. Véase, por ejemplo, la que Palau, *Picasso vivo*. Barcelona: Polígrafa, 1981, llama *La entretenida* (nº662; Zervos I,42) de Los Angeles County Museum o la *Cabeza de mujer* (Palau,631; Zervos I,74) de una colección particular barcelonesa.

<sup>18</sup> Z,21-208; DB,III.9; P,544. Oleo sobre cartón de 37,5 por 42 cm. de propiedad particular en París

es joven, se representa sola, sentada en un diván o de pie en tres cuartos, con miriñaque amplio y abundancia de floripondios, pomposa y recargadamente arreglada, sobre todo en la cabeza, donde predominan los moños con flores y los sombreros de copa alta, en actitudes relajadas, altivas o pensativas, prestándose todo ello a un brillante colorido en el que comienzan a destacar los azules turquesas y los verdes esmeraldas. Pero, con todo, su principal rasgo, destacado también por Palau<sup>21</sup>, es la *distancia* que establecen con el espectador: parece que están allí como simples objetos decorativos de «mírame y no me toques» para llenar con su simple presencia el ambiente falso, superficial e hipócrita de los salones donde la aristocracia y la alta burguesía pasaba sus ratos de ocio, ambiente en el que Picasso debía colarse de rondón de vez en cuando.

Sin embargo *Mujer en azul*, a pesar de obedecer a los mismos planteamientos de base que el resto de la serie de cortesanas, se aparta de manera ostensible del modelo anteriormente trazado no sólo en lo que atañe a la edad y a la pose sino en lo referente a la tipología de mujer representada, pues si de una parte puede responder al modelo citado de cortesana de otro también reúne atributos que denotan una cierta *ambigüedad* y la acercan al modelo de señorona burguesa antes esbozado: la altivez y la intolerancia que se desprenden de su gesto, la autosuficiencia casi despreciativa y el maquillaje de payaso patentes en el rostro, la edad indefinida, la aparatosidad del sombrero, del chal y del cuello así como el ademán de mando al sostener con decisión la sombrilla a modo de bastón le apartan de la delicadeza, femineidad y juventud características del resto de la serie y le otorgan esa extravagante rareza tan del gusto de Picasso por aquellas fechas. Es como si hubiera querido *exagerar* adrede intentando llegar a los extremos más inverosímiles y equívocos en la representación habitual de ese tipo de mujer. Esta impresión es la señalada por Daix cuando en su comentario global a esta etapa madrileña apunta:

«Y, sin embargo, se distinguen por una cierta *dureza*, una especie de *acritud*, tal vez de *ira*, que seguirá caracterizando las obras de la temporada de Madrid. No hay en estas -prosigue- una simple influencia limitadora del regreso al país natal. Picasso nos da la impresión de volver al asalto de su arte, como si nada hubiese sucedido en París, como si no hubiese pintado *El Moulin de la Galette* ni la serie de los *Abrazos*. No obstante, su visión parece en conjunto más satírica. Eso no sólo se debe a la cantidad relativamente importante de dibujos para *Arte Joven*, que a menudo son de un estilo *áspero*; las telas impor-

<sup>19</sup> Pastel sobre cartón de 61 por 50 cm. perteneciente a la colección Ludwig y no catalogado en los repertorios usuales. Aparece reproducido en Warncke/Walther, *op.cit.*, 68 y pudo verse recientemente en el Museo Picasso de Barcelona con motivo de la exposición dedicada a la citada colección (véase catálogo *Colección Ludwig*. Barcelona: Museo Picasso, 1992, pp.46-47)

<sup>20</sup> Z,21-216; DB,III.7; P,542. Pastel sobre papel de 51 por 34,5 cm. del Metropolitan Museum de Nueva York.

<sup>21</sup> Palau, *op.cit.*, 219

*tantes atestiguan un estado de ánimo similar. El modelo de la Mujer del sombrero de plumas está tratado con una objetividad cruel que anuncia los retratos de cortesanas del verano de 1901 en París, y la gran Mujer en azul del Museo de Madrid posee quizás algo aún más de animal y más brutal, que reaparece en las heroínas de los pasteles. ¿Significa eso una misoginia nacida de las circunstancias que rodearon al suicidio de Casagemas, o una amargura más general? En cualquier caso -concluye- una actitud carente de complacencia y de ilusiones no sólo frente a los modelos femeninos, sino también ante la vida».*<sup>22</sup>

Así pues parece que en torno a *Mujer en azul* se concentra toda una poética ambivalente respecto a la mujer burguesa definida por su carácter esencialmente *satírico* y cuyo objetivo sería la expresión disimulada de un cierto sentimiento *misógino*<sup>23</sup>, en el que coincide, como veremos, con lo que Baroja y Azorín escriben por aquellas fechas.

Hay en concreto un tipo inequívoco que se repite varias veces en este tiempo (y en el que parece cebarse su espíritu destructivo) y que perfectamente podría identificarse con esas señoronas barojianas que aparecen en *Camino de perfección* que venden números para una rifa benéfica en el Retiro<sup>24</sup> o con esas otras que viendo cómo sus maridos «andan golfeando» un día se deciden a devolverles la pelota, «toman un queridito» y se dedican «a vivir alegremente».<sup>25</sup> También podría ser -¿por qué no?- doña Rosa, esa patrona viuda que aparece en *Paradox*<sup>26</sup> o esa otra que Ossorio, el protagonista de *Camino de perfección*, tiene en su primera visita a Toledo: «una mujer gruesa, frescota, de unos treinta y cinco a cuarenta años, de cara redonda y pálida, ojos negros, voluptuosos, y modo de hablar un tanto libre».<sup>27</sup> O acaso viera en ella la personificación de Gagá, una antigua y famosa artista de variedades que «hizo las delicias de los primeros años del reinado de Luis Felipe» y que aparece en un palco para ver a Naná, su sucesora, en su representación de la *Venus rubia*<sup>28</sup> Y no tendría nada de extraño pues dos de las obras en las que aparece la susodicha señorona en primer plano tienen que ver con el teatro: una se titula *Palco*

<sup>22</sup> DAIX, Pierre y Georges BOUDAILLE, *Picasso 1900-1906*. Barcelona: Blume, 1972, p.38. La cursiva es nuestra

<sup>23</sup> Habría que matizar dicho concepto en Picasso: es cierto que se le atribuyen frases tales como «La mujer es una máquina de sufrir» y, según Françoise Gilot, las clasificaba en *diosas* o *limpiabarro*s. Véase a este respecto Lafuente, *op. cit.*, nota 14, pág.329

<sup>24</sup> *Camino de perfección*. Madrid: Caro Raggio, 1972, p.22

<sup>25</sup> *Ibidem*, 34

<sup>26</sup> *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*. Barcelona: Planeta, 1979, p.192

<sup>27</sup> *Camino de perfección*, 138

<sup>28</sup> Emile Zola: *Naná*. Madrid: Ediciones Orbis, 1982. Trad. Carlo de Arce. Historia Universal de la Literatura; vol.10, pág.15. La describe así: «Una mujer gorda y encorsetada, una antigua rubia convertida en blanca y teñida de amarillo, cuya cara redonda, enrojecida por los afeites, se abotagaba bajo una lluvia de ricitos infantiles»

de balcón del Rijksmuseum de Otterlo<sup>29</sup> y otra es la anteriormente citada *El palco* y, salvo el cabello rubio, posee el resto de los atributos del personaje zolesco. En *Arte Joven* tenemos igualmente en el número preliminar una cabeza de perfil de señorona con un moño tan sumamente levantado que su aspecto ha llegado a ser considerado por algún autor como monstruoso<sup>30</sup>, mujer que coincide exactamente con el modelo presente en los dos palcos antes citados. Y a su vez dicha mujerona es la misma que aparece en la hoja número 9 del Carnet 94 de la colección de Marina Picasso<sup>31</sup> desde tres puntos de vista diferentes con el mismo moño pero con una rosa en el cabello. Dentro de esa línea estilística, pero más castiza y agitanada, aunque no se trata de la misma mujer, habría que situar la cabeza, también de perfil, incluida en una hoja de diversos apuntes del Museo Picasso de París<sup>32</sup> y otra cabeza igualmente de perfil que se encuentra en su reverso.<sup>33</sup> Finalmente, otro dibujo aparecido en *Arte Joven* concretamente en la portada del número 2, y titulado *La señora del manguito*<sup>34</sup>, enlaza, por el pronunciamiento del mentón y de la nariz y el gesto altivo, con los apuntes contenidos en las dos primeras hojas de otro carnet madrileño, el 96, también de Marina Picasso<sup>35</sup> y en el que se encuentran curiosamente, en las páginas 7 y 8, lo que creemos son apuntes de idéntico aire y estilo (acaso se trate de la misma modelo) a *Mujer en azul*.

Abundancia de apuntes y de estudios conectados entre sí que no hacen sino demostrarnos cuán preocupado estaba Picasso este año por conseguir una cierta dosis de originalidad dentro de la tendencia dominante de su tiempo en la representación fidedigna de la auténtica mujer moderna, muy alejada por supuesto del modelo burgués ejemplificado por Casas y por ello más bien cercano ideológicamente al anticonvencional, ambigüo y bohemio que podía enarbolar también por aquel entonces a nivel internacional un Toulouse-Lautrec. Sin embargo, a pesar de que el joven Picasso intenta inscribirse dentro de esa línea innovadora en lo estilístico (las obras realizadas durante su primera estancia en París en el invierno de 1900 son buena prueba de ello, en especial cuadros tan significativos como *La bailarina azul*<sup>36</sup> o su versión de *El Moulin de la Galette*<sup>37</sup>), era preciso que dicha tendencia fuera

<sup>29</sup> Z,21-244; DB,III.1; P,548. Dibujo con tiza negra sobre papel de 20 por 35 cm. realizado bien en Málaga los primeros días de enero de 1901 o ya en Madrid recién llegado.

<sup>30</sup> Pio Caro Baroja le llama «La mujer monstruo» en la conferencia que bajo el título *Picasso y la cataforesis* pronunció en mayo de 1991 en la Fundación Picasso de Málaga, cuyo texto tuvo la gentileza de enviarme y que desde aquí agradezco

<sup>31</sup> *Pablo Picasso. Sammlung Marina Picasso*. München: Haus der Kunst, 1981, p.210

<sup>32</sup> MPP-428. Catalogada en Z,21-256 y P,550. Dibujo a pluma, tinta negra y lápiz rojo de 24 por 15,5 cm.

<sup>33</sup> MPP-429. Dibujo a pluma, tinta negra y tinta marrón de las mismas dimensiones que el anterior y curiosamente no catalogado. Véase para estos dos dibujos el comentario aparecido en *Jeunesse et Genèse: dessins 1893-1905*. Paris: Reunion des Musées Nationaux, 1991, p.132

<sup>34</sup> Z,6-401; P,529

<sup>35</sup> Este carnet de 13 por 22 cm. consta de 24 dibujos, la mayor parte de los cuales dedicados al baile. En el de la página 8 junto al dibujo de la cortesana aparece la leyenda «Plaza de Sto. Domingo 11» (acaso la dirección de un burdel) escrita por el propio Picasso. Cfr. *Marina Picasso*, 206-208

<sup>36</sup> Oleo sobre tela de 38 por 46 cm. perteneciente a una colección particular de París

<sup>37</sup> Oleo sobre tela de 90 por 117 cm. perteneciente al Guggenheim Museum de Nueva York



contrastada por algo sólido exterior a él o simplemente pasada por el tamiz de su personalidad todavía en fase de formación para obtener una síntesis de resultados que pudieran estar más acordes con esa pretendida originalidad (sinónimo en él de «extravagancia») que tanto perseguía desde hacía tres años, en concreto desde que a su amigo Bas le escribiera:

«Te voy a hacer un apunte para que lo lleves a la *Barcelona Cómica*, a ver si lo compran, que ya reirás. Modernista tiene que ser, como para el periódico que es. Ni Nonell, ni el Joven místico, ni Pichot, ni nadie ha llegado a lo extravagante que va a ser mi dibujo. Ya verás».<sup>38</sup>

El filtro que debía producir ese contraste decisivo que generara una nueva síntesis procedía por igual, de una parte, de su formación dentro de la tradición *realista* española, aprendida en el Museo del Prado, y, de otra, de su espíritu irónico y burlón, ciento por ciento andaluz, ya observado por Pio Baroja en esa época: así mientras de un lado parece que va a caer sin resistencia en brazos de la modernidad más insultante y progresista (por ejemplo: la pareja de lesbianas que destaca en el primer plano de *El Moulin...*) por el otro, y al mismo tiempo, representa escenas de burdel de una violencia machista descarnada en la línea de Steinlen (nos referimos al pastel titulado *La bestia* de la colección Beyeler)<sup>39</sup>. Dualidad y ambivalencia en el plano sexual que no es caprichosa sino que obedece a las dos tendencias más fuertes y encontradas de su carácter y que ya entonces se manifiesta de una forma brutal y casi salvaje, llegando a perfilar los rasgos más salientes de su humanidad para el resto de sus días. Enfrentamiento dentro de su espíritu que no es casual tenga lugar en Madrid y en el seno de una atmósfera intelectual, la noventayochista, que produce tanto en Baroja como en Azorín un tipo de mujer, la Laura de *Camino de perfección* y la Iluminada de *La Voluntad*, de rasgos viriles y de una gran fortaleza de carácter, capaz de todo tipo de amores, lícitos e ilícitos, y respecto de la cual el hombre (en este caso su propio creador) va a identificarse simbólicamente y a proyectar sus propias dudas, indecisiones e indefiniciones en todos los terrenos así como los miedos, odios y temores de toda especie: dicho modelo de mujer se convertirá en un *alter ego* al que poder acusar, al igual que Flaubert con su heroína Madame Bovary, de todos los pecados, culpas, bajezas y mentiras que uno a sí mismo jamás podría imputarse. Acaso ese mecanismo proyectivo de defensa del «yo» creador añadido al hecho de que a través de la mujer podían contraerse múltiples enfermedades de transmisión sexual de consecuencias gravísimas<sup>40</sup>, es lo que justificaría la

<sup>38</sup> Palau, *op.cit.*, 135

<sup>39</sup> *La Bestia* es un pastel sobre papel de 47'5 por 38'5 cm. (Z y se relaciona con el titulado *Amantes en la calle* (Z,1-275; P,498; DB,II.12; también pastel sobre papel de 59 por 35) del Museo Picasso de Barcelona (MPB-4.263). Sobre la influencia de Steinlen en Picasso las referencias más recientes se encuentran en el interesante texto de Klaus Herding, «Décapiter les conventions. Quelques remarques autour du *Coupeur de têtes* de Picasso» en *Jeunesse et Génèse*, 62

<sup>40</sup> No es un secreto que Picasso durante toda su vida tuvo un terror extraordinario a quedarse ciego, una

misoginia existente en la época y su concreción, coincidente en este caso, tanto en los noventayochistas como en el propio Picasso.

Pero si en Baroja esa problemática queda disimulada por el erotismo en ocasiones cruel y violento de la relación, casi incestuosa, entre Laura y su sobrino Ossorio; si en Azorín se encuentra teñido de referencias histórico-literarias, de reflexiones filosóficas del más puro intelectualismo nihilista de origen tanto schopenhauriano como nietzschiano y en la *Sonata de Otoño* de Valle-Inclán queda sumergido en el seno de los vapores estéticos de incomparable belleza que proceden de las artes satánicas de su protagonista, sin embargo en el círculo más íntimo de Picasso, en *Arte Joven*, formado por Camilo Bargiela, Alberto Lozano, Francisco Soler y el simpático poeta francés Cornuty,<sup>41</sup> la tendencia queda enmascarada por el *sentido burlesco* y crítico propio de la «capillita» dirigente. Así, ya en el primer número resulta sintomática la publicación de un relato breve de Schiller titulado *El guante*<sup>42</sup> en el que en tono de parodia medievalizante y caballescica se critica a las mujeres de la nobleza que ponen a prueba de forma caprichosa y para burlarse de ellos el amor que le profesan los caballeros: esas mujeres, viene a decir la moraleja, sólo merecen el rechazo y el desprecio, tal y como hace el caballero de Lorges con la noble Cunegunda. Y junto a él, en la misma página, con dibujo de Ricardo Marín se publica el relato de Bargiela titulado irónicamente *Amor maternal*<sup>43</sup>, también una parodia burlesca de las mujeres burguesas que se aburren con sus maridos, felices y buenos, que contraen enfermedades imaginarias y que bajo el «pretexto de causas de fuerza mayor» cogen como amante y se acuestan con el joven médico que ha remediado sus males mientras se deshace mediante cónicas tretas del bueno y feliz marido. Aquí Picasso a guisa de eficaz e ilustrativo comentario personal coloca a la señorona del moño empinado -la «mujer monstruo» de Caro Baroja- como digno y magnífico colofón.

---

de las graves secuelas que según se creía en la época producía la sífilis. John Berger en su polémico libro *Exito y fracaso de Picasso*. Madrid: Debate, 1990 afirma (pág.64) hablando de su preocupación por las clases miserables: «Es probable que también sufriera alguna enfermedad venérea y estuviese obsesionado con ella. En muchas pinturas de ese tiempo trata del tema de la ceguera. Los críticos sugieren que debía haber visto en España muchos mendigos ciegos; pero yo creo que la significación de su tema es más profunda y personal: temía quedarse ciego a causa de esa enfermedad». Sobre este tema y sus consecuencias socio-culturales véase Eugen Weber, *Francia, fin de siglo*. Madrid: Debate, 1989, pp.114-129 así como las repercusiones en el terreno artístico han sido estudiadas con especial agudeza por . El mejor estudio de conjunto es

<sup>41</sup> Un dibujo de *Arte Joven* titulado indistintamente *Picasso en Madrid* o *Grupo de artistas* (Z,1-36; DB,III.5; P,530), cuyo original a carboncillo sobre papel de 23'5 por 30'5 cm. se encuentra en Canadá (Colección Bick) publicado en el número 2, refleja fielmente este espíritu de capillita. De todos estos personajes doy cumplida cuenta en mi artículo «El pensamiento noventayochista y el joven Picasso», *Goya*, nº231 (noviembre-diciembre 1992), 151-159 y en «Picasso y los escritores del 98: la revista *Arte Joven*», *La Balsa de la Medusa*, nº24 (1992), 5-28

<sup>42</sup> *Arte Joven*, N°Preliminar (10 MARZO 1901), p.5

<sup>43</sup> *Arte Joven*, íbidem., 5-6

Este tipo de señorona debía de ser tan común en la corte madrileña que en el cuento titulado *Octavio* de Emilio Fernández Vaamonde y publicado en la revista picassiana, se da un retrato muy fiel de ella:

«Octavio Farnés era un pianista genial; aquella dama lo había revelado en sus salones al mundo de la moda y del arte; ella era viciosa, dominante, groseramente sensual, con arrestos hombrunos; Octavio era bondadoso, tierno, dócil como un niño, y desde hacía unos meses empezaban a delatarse en él, con sorpresa de los que le queríamos, los primeros síntomas de la tisis...»<sup>44</sup>

al tiempo que, como se ve, se retrata a los hombres como débiles y buenos, siempre dominados y engañados por las mujeres. En este caso, un amigo -el narrador- le propone por su bien a Octavio que rompa definitivamente con «ese adefesio viejo y deforme con panzuda deformidad de araña» pero es incapaz de pura debilidad y muere al poco tiempo «cuando apenas había pisado el umbral de la gloria». Moraleja: la mujer es un impedimento para el artista de genio...

Es evidente, en consecuencia, que en la revista picassiana se respira una atmósfera ideológica que es propensa a la ridiculización de la mujer desde una *óptica caricaturesca* que está muy alejada, por supuesto, de la idealización pre-rafaelista, modernista o simbolista puesta en boga por los movimientos decadentes del fin de siglo. Y es aquí precisamente cuando, llegado a esta tesitura, Picasso, tras retratar con cierta seriedad y respeto, podríamos decir con *distanciamiento realista*, a la mujer cortesana como tipo social característico de su tiempo, se encuentra de nuevo (o recurre a él conscientemente) con Goya, pero esta vez con el retratista en su vertiente deformadora, irrespetuosa y *grotesca* respecto a los personajes de la realeza, en particular de la reina María Luisa (cuyos retratos oficiales vería Picasso con toda seguridad en el Prado)<sup>45</sup>, pintor y reina que son los encargados de estimularle la veta más burlesca, corrosiva y satírica de su espíritu. Es desde esa perspectiva por la que podemos considerar, sin temor a equivocarnos, a *Mujer en azul* como una *parodia* (pues hay una intención evidente de burlarse del modelo y se llega a una deformación del mismo)<sup>46</sup> de uno de los retratos oficiales de la reina María Luisa realizados por

<sup>44</sup> *Arte Joven*, nº3 (3 MAYO 1901), 3-4. La definición de Fernández Vaamonde de la mujer de su cuento como «viciosa, dominante, groseramente sensual, con arrestos hombrunos» ¿no cuadra a la perfección con la *Mujer en azul*?

<sup>45</sup> Además de los realizados por Goya en 1789 con la categoría de retratos oficiales (Museo del Prado, números 720 y 728), Picasso también podría haber visto en la misma pinacoteca el nº 2862 [Gudiol, nº288, fig.409, pág.357] en el que la reina es retratada con un ridículo e irrisorio miriñaque. También en Madrid y del mismo año se encontraba el perteneciente a la Real Academia de la Historia [Gudiol, nº287, fig.408, pág.356], copia casi exacta de otro del Prado, el nº6195, depositado en la Embajada Española en París], cuadro con el que creemos existen más concomitancias.

<sup>46</sup> «Cuando con la imitación se pretende difamar los modelos literarios, se habla de *parodia*, la cual suele conducir inevitablemente a deformaciones». Cfr. Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta, 1975, p.162. También puede considerarse como un *pastiche* pues «se mezclan rasgos formales de diversas obras y se presentan luego en una versión más ligera» (*ibidem*): en concreto Richardson, *op.cit.*, 182 cita además de a Goya, a Velázquez, Beardsley y Bottini como fuentes de Picasso.

Goya en 1789, nada más comenzar su reinado.<sup>47</sup> Esta dependencia goyesca, si bien harto disimulada, y que se manifiesta en la posición firme y autoritaria de uno de los brazos (el que está en ángulo recto y que sostiene la sombrilla), en la sensación de dominio que se desprende de toda la figura, en la exageración del peinado y el sombrero y en el aire de general mascarada que se desprende del conjunto, es lo que justificaría el alejamiento de esta obra respecto al resto de la producción madrileña y su doble función de final de etapa (es más que probable que fuera la última obra realizada enteramente en Madrid) y de puente con otras dos obras de aire igualmente goyesco, la conocida popularmente como la *Nana*<sup>48</sup> y la *Vieille pierreuse*<sup>49</sup>, comenzadas en Madrid y terminadas seguramente en París poco antes de la exposición en Vollard,<sup>50</sup> con quienes sostiene, a pesar de las divergencias estilísticas, cierto parentesco: su pertenencia a esa poética de lo grotesco y estrambótico iniciada por Goya en los *Caprichos* y que culminará en el Picasso expresionista, en la obra de Solana y en los «esperpentos» valleinclanescos. He aquí cómo Picasso a través de la parodia de Goya llega a conseguir una obra claramente original del mismo modo que gracias a la imitación consciente de El Greco logrará crear las obras que conforman el llamado período azul.

Abreviaturas utilizadas:

MPP: Museo Picasso de Paris

MPB: Museo Picasso de Barcelona

Z: Christian Zervos, *Picasso*

DB: Pierre Daix y Georges Boudaille, *Picasso 1900-1906*

P: Josep Palau i Fabre, *Picasso vivo*

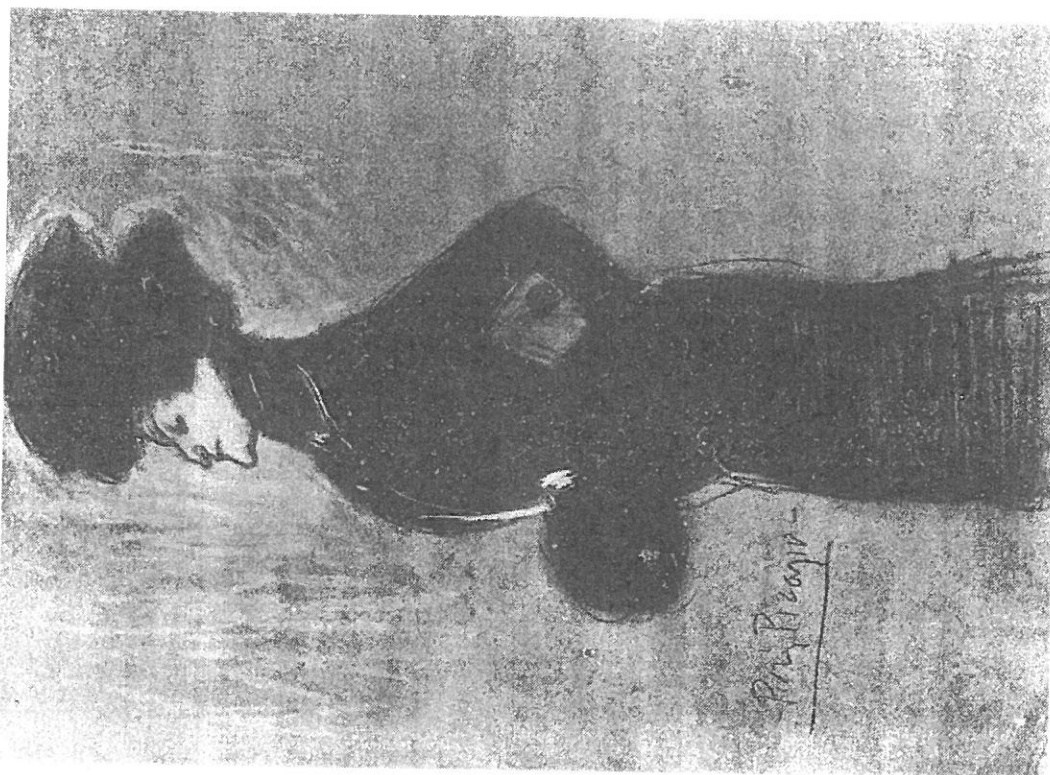
<sup>47</sup> Richardson, *op.cit.*, 182 opina en esta misma dirección aunque él tiende a destacar el general aire de familia goyesco que destila este cuadro.

<sup>48</sup> Oleo sobre tela de 102 por 60 cm. del Museo Picasso de Barcelona seguramente inspirado en el retrato que Goya realizó en 1790-2 a la actriz María del Rosario Fernández apodada «La Tirana» [Gudiol, nº315, pp.388-9] y que se encuentra en la Academia de San Fernando

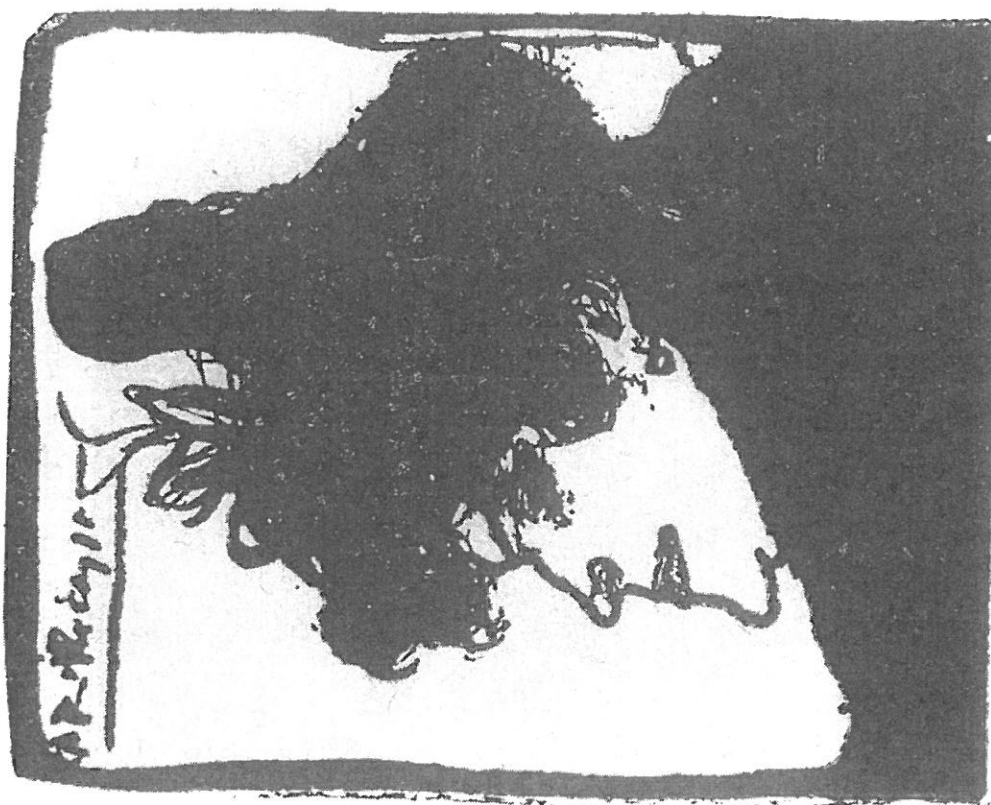
<sup>49</sup> Oleo sobre cartón de 67,5 por 52 cm. de la colección Arensberg del Philadelphia Museum of Art

<sup>50</sup> Richardson, *op.cit.*, 182 en contra del resto de biógrafos que las consideran bin de Barcelona o de París





Pablo Ruiz Picasso: *La señora del manguito*. Madrid 1901. Lápiz Con-  
té. Portada del nº 2 de *Arte Joven*. Zervos, VI, 401.



Pablo Ruiz Picasso: *Cabeza de mujer de perfil*. Madrid 1901. Tinta/papel.  
Publicado en el Nº Preliminar de *Arte Joven*. Dado a conocer por Palau (nº  
547).



Pablo Ruiz Picasso: *Mujer en azul*. Madrid 1901. Oleo/tela, 133 x 101 mm. Zervos, XXI, 211.



Goya: *Retrato de la Reina María Luisa*. Madrid 1789. Real Academia de la Historia Gudíol, nº 287.