

Este Cuaderno está compuesto con la tipografía ROTIS, la última gran creación del maestro Otl Aicher.

El nombre es el topónimo de la granja en la Selva Negra, en donde tenía su escuela-estudio.

La ROTIS nace de la integración de los rasgos más característicos de las dos corrientes tipográficas: las clásicas "romanas" y las llamadas "letras a palo seco", es decir, de trazo continuo sin serifas.



Fundación Marcelino Botín  
Observatorio de Análisis de Tendencias  
Director: Federico Ysart

Las Lecturas editadas en este Cuaderno  
tuvieron lugar en las sede de la Fundación,  
del 21 al 25 de julio de 2008, en Santander

Edición: Francisco Jarauta  
Coordinación: Nieves Soriano Nieto  
Traducción de I. Lavin y R. Bodei: Francisco Campillo  
Traducción de J.-P. Colleyn: Pablo Jarauta  
Traducción de F. Dal Co: César Palma  
Publica: Fundación Marcelino Botín

ISBN: 978-84-96655-47-8

Depósito Legal: SA-443-09  
Imprime: Gráficas Calima, Santander

# Las ideas del arte De Altamira a Picasso

---

Remo Bodei  
Jean-Paul Colleyn  
Francesco Dal Co  
Estrella de Diego  
Manuel González Morales  
Francisco Jarauta  
Juan José Lahuerta  
Irving Lavin  
Pedro Medina  
Juan Antonio Ramírez  
Delfín Rodríguez

Francisco Jarauta (editor)

*Santander 2009*

 Fundación  
Marcelino Botín

# Índice

11	Presentación	Francisco Jarauta
15	Irving Lavin	La(s) litografía(s) de "El toro" de Picasso y la historia del arte al revés
79	Manuel González Morales	Altamira como arte primitivo: un conflicto de mentalidades
101	Jean-Paul Colleyn	La forma y lo informe en el marco de un culto bamana de Mali
133	Remo Bodei	Ante lo sublime: arte y naturaleza
147	Francisco Jarauta	A la sombra de la Ninfa de Warburg
155	Juan José Lahuerta	Pintura contra imagen
187	Juan Antonio Ramírez	La espiral del porvenir: Babel, Tatlin, Smithson
205	Francesco Dal Co	El Museo Guggenheim: de templo del arte no objetivo a museo global
219	Pedro Medina	Paisajes del acontecimiento. Modos artísticos de hacer mundo
255	Estrella de Diego	Manual para un turista triste
273	Delfín Rodríguez	Retratos sin Rostro: Sombras de Artistas
317	Ilustraciones	
377	Biografías	

desde supuestos formales, como lingüísticos y culturales. Las preguntas se hacían más y más directas y la perspectiva más amplia, sobre todo cuando entran en escena ciertos modelos derivados del comparativismo. ¿Dónde radica la belleza de lo artístico? ¿Qué tienen en común una cerámica de Iznik, un paisaje de Shen Zhou, una escultura de Praxiteles, un dibujo de Leonardo o un fetiche bambara? Una cuestión que necesariamente nos remite a cuestiones previas, relativas a la naturaleza del arte, entendido ahora en su dimensión más abierta. Se trata de iluminar ese largo viaje del arte desde las formas más primitivas –Altamira es una obligada referencia– a aquellas otras formas que constituyen las diferentes expresiones artísticas del mundo contemporáneo, y que la obra de Picasso puede ayudarnos a entender.

## La(s) litografía(s) de "El toro" de Picasso y la historia del arte al revés

Irving Lavin

El arte moderno se identifica en nuestros días tan estrechamente con el Formalismo, que con frecuencia se olvida que uno de los constituyentes esenciales del movimiento modernista desde finales del siglo diecinueve veinte es su nueva conciencia social. Esta nueva preocupación por lo social se concretó en una valoración de la cultura popular (más en general, de la cultura no-elaborada [*unsophisticated*]) en todas sus manifestaciones. El rigor con el que el arte moderno rechaza los valores culturales tradicionales y la íntima relación que propone entre ese rechazo y las reformas de orden social no ha tenido precedentes desde el nacimiento del Cristianismo. Sin embargo, esa relación tuvo una larga prehistoria, unos antecedentes con los que la modernidad estética contrae una gran deuda, pero que solemos obviar. En vez de ello, tendemos a pensar en el desarrollo de la cultura en términos darwinianos, como un progreso evolutivo hacia quizá no necesariamente la mejora, pero sí al menos el incremento de la complejidad y el dominio de la técnica. Las excepciones al principio de Darwin serían sólo eso, excepciones: casos en los que, debido a circunstancias especiales, formas culturales supuestamente primitivas o por debajo de los estándares habituales de

calidad se han visto preservadas de modo accidental, como sucede con ciertos rincones "remotos" del planeta; o que persisten accidentalmente dentro del ámbito de la alta cultura [*high culture*] en ciertos contextos extra-, preter-, o no-culturales en absoluto; tal es el caso del arte no-instruido [*untutored*] (arte popular y *folk*, incluido el grafiti), del arte infantil o del llevado a cabo por enfermos mentales: lo que en otro lugar he llamado "arte sin historia"<sup>1</sup>. Sin caer en la presunción de desafiar a la teoría biológica de la evolución en cuanto tal, creo que a la hora de hablar de historia del arte la cuestión ha de entenderse de modo muy diferente. Quisiera defender la tesis de la que la herencia "no-artística" persiste, ya sea de modo reconocible o no, junto y a pesar de todo avance en la dirección opuesta. Lo elaborado [*sophisticated*] y lo *naïf* se encuentran siempre presentes como alternativas en toda sociedad, incluso en las más primitivas, ejerciendo en el desarrollo cultural sus fuerzas opuestas y, me atrevería a decir, también simétricas. Puede parecer que existen y funcionan independientemente, pero en realidad vienen a ser perennes álter egos, que en ciertas ocasiones interactúan directamente. Como la Bella y la Bestia, van de la mano.

Una serie de pavimentos de mosaicos encontrados en mansiones decoradas con profusión y exquisitez en Olynto, Grecia, fechados a comienzos del siglo IV a.C., nos proporcionan un magnífico y sorprendente ejemplo de ello<sup>2</sup>. Aquí las composiciones de figuras enmarcadas en límites concéntricos exhiben todo ese orden y disciplina que normalmente asociamos al pensamiento griego. Podemos también percibir huellas de esta racionalidad en algunos de los suelos, en cuyo centro se

<sup>1</sup> Hay una amplia bibliografía sobre el primitivismo, empezando por el clásico libro de LO-VEJOY y BOAS, 1935; pueden encontrarse trabajos más recientes en *Encyclopedia of World Art*, 15 vols., London, 1959-68, XI, a la que deben añadirse GOMBRICH, E., *Art and Illusion*, Princeton, 1972, y, por lo que se refiere al período moderno, RUBIN (ed.), 1985; CONNELLY, 1987; LEIGHTEN, 1990. Otros ámbitos del arte-sin-historia y sus relaciones con el arte elaborado aún no han recibido un tratamiento exhaustivo. MACGREGOR, 1989 ha estudiado de manera ejemplar el aumento del interés por el arte de los enfermos mentales en particular.

<sup>2</sup> Sobre los mosaicos de Olynto, vid. SALZMANN, 1982, 100 y ss.

sitúan grandes motivos geométricos debajo de los cuales figuran frases grabadas con gran precisión y que expresan buenos augurios, como "Buena suerte" o "Dama de la fortuna"; al mismo tiempo, diversos símbolos apotropaicos toscamente dibujados –círculos, espirales, esvásticas, zigzags– aparecen aquí y allá como trasfondo. Al final, toda la composición parece disolverse en un caos amorfo, en el que sobresale el brillo de ciertos signos mágicos misteriosamente desordenados, como estrellas en el firmamento: una disposición en principio aleatoria, pero que resulta ser tan deliberada y significativa como los propios signos elegidos. Nos encontramos aquí, como en un gran compendio, con todo el espectro de las formas expresivas y del pensamiento racional, y ambos géneros en el tiempo del apogeo del período clásico griego, inicio de la gran tradición del arte elevado [*high art*] europeo. Los mosaicos de Olynto revelan el fundamento común –el sentido de lo sobrenatural– que une esos extremos de elaboración y *naïveté* a los que etiquetamos como mitología y superstición. El desarrollo sucesivo del arte grecorromano también nos proporciona abundantes muestras de diversos tipos y fases de retrospección radical –neoática, arcaizante, egipcianizante– en los que las ideas naturalistas propias del estilo clásico se ven suspendidas a conciencia: obras que exhiben un gran virtuosismo, realizadas por artistas de gusto exquisito y técnica refinada, volvieron a capturar esa gracia torpe y encanto inocente, tesoros de un lejano y venerable pasado. Esta actitud retrospectiva puede también adoptarse en clara aposición al estilo clásico, como en los relieves de un altar de finales del siglo IV en Epidauro, donde el trazo arcaico de la figura lateral contrasta con las formas contemporáneas de las situadas en la parte frontal del mismo<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Citado por Hadzi en LEHMAN, 1982, p. 312.

Un claro y crucial –desde el punto de vista histórico– ejemplo de esa concurrencia de opuestos artísticos se sitúa cronológicamente a finales de la antigüedad clásica, en el arco erigido por el emperador Constantino en Roma para celebrar su victoria sobre Majencio en el año 312 d.C. En él se adosaron fragmentos de antiguos monumentos en honor a Trajano, Adriano y Marco Aurelio junto a relieves contemporáneos que reflejaban las hazañas del propio Constantino. Los primeros exhiben toda la nobleza y gracia de la tradición clásica; los segundos parecen rígidos, bastos, empobrecidos por la ineptitud y la incultura. Se suele pensar de este arco que es el ejemplo modélico de un monumento decadente, un mero pastiche en el que los operarios de Constantino salvaron lo que pudieron del estilo elevado de sus predecesores, poniendo en práctica su inadecuado oficio sólo cuando se hizo necesario. Hay amplios testimonios de que esa yuxtaposición fue sin duda deliberada, dirigida a ilustrar el deseo de Constantino de asociar la grandeza de un imperio en la cima de su poder con la humilde espiritualidad de una nueva –y cristiana– idea del gobierno. Este estilo puede entenderse parcialmente como el signo más evidente, la expresión máxima, del respaldo imperial a las estéticas más vulgares, tanto en la capital como en las provincias. Sin embargo, se ha sugerido que ese estilo vulgar, el cual, por otra parte, estaba destinado a desempeñar un papel seminal en el desarrollo del arte medieval, era también una evocación consciente del pasado arcaico de Roma, cuando la sencillez, la austeridad y el sentido del sacrificio individual sentaron las bases de un nuevo orden mundial<sup>4</sup>.

Un fenómeno análogo puede observarse en el arte medieval mismo, en los momentos cumbre del Románico. Una gran cantidad de iglesias de los siglos XI y XII, incluidas muchas de las

<sup>4</sup> Esta última es la inteligente sugerencia de TRONZO, 1986. La idea ha sido estudiada, pero en relación con el estilo literario clásico, por GOMBRICH, 1966.

más famosas, se adornan con relieves más o menos aislados realizados en un estilo rudimentario, "infantil", que representan temas grotescos o zafios<sup>5</sup>. Aunque antiguamente fueron desprestigiados como meros "escombros" reutilizados, pertenecientes a un periodo muy anterior, se ha demostrado que tales obras son contemporáneas, con frecuencia parte de la misma estructura, de los edificios que adornan. Incluso llegan a mostrar con orgullo la firma del escultor y se ha sugerido la audaz tesis de que el mismo artista puede haber sido el responsable de otras partes de la decoración más convencionales y elaboradas. Esas interjecciones estilísticas y temáticas pueden tener un sentido, sobre todo en cuanto recuerdan inevitablemente a los auténticos expolios, fragmentos y piezas de antiguos monumentos de los que están repletas muchas de las iglesias medievales. Estos fragmentos recuperados deliberadamente, y a menudo de modo discordante, para la nueva arquitectura, se convierten en testigos físicos de la superación del paganismo por la cristiandad. Quizá los relieves románicos de baja calidad expresen una idea similar.

A pesar de tales antecedentes, algo nuevo sucedió en el Renacimiento. Los ideales clásicos del naturalismo y la alta cultura fueron no sólo recuperados sino también revitalizados, refinados, regularizados e incluidos dentro de un marco teórico. Este sistema filosófico, matemático e incluso teológico, que encontró su culmen a finales del siglo XVI en un tratado de Gian Paolo Lomazzo, con el significativo título de *L'idea del tempio della pittura* (1590), explicaba y justificaba los valores clásicos y elevaba a quienes los ponían en práctica al rango de artistas liberales y, por tanto, de élite. Los ideales clásicos se vieron así consagrados en un código de conducta visual que tenía la fuerza –y a menudo iba estrechamente ligado a ello–

<sup>5</sup> Estas obras han sido objeto de estudio de SCHMITT, 1980, cuya importancia fundamental para nuestra comprensión del arte medieval aún no se ha reconocido por completo.

de un código de conducta individual. Una alternativa a esta novedosa idea de un arte elevado de carácter puro asociado con su correspondientes estándares de valores sociales la constituyó la caricatura, una forma de arte "bajo" al que todavía hoy consideramos como fenómeno exclusivamente moderno. El tema de esta conferencia puede entenderse por tanto como un episodio, especialmente significativo, de la historia de cómo los extremos culturales a veces se tocan.

20

Mi propósito es aclarar, quizá realmente mostrar, qué hay de común y cuál es la diferencia que separa dos dibujos tan diferentes como engañosamente sencillos. Uno es la caricatura del papa Inocencio XI realizada por Bernini en 1670 [il. 1]; el otro es caricatura de un toro, obra de Picasso en 1946 [il. 12]. Ambas obras son revolucionarias, en tanto rompen radicalmente con las convenciones dominantes y establecen, a su vez, nuevos precedentes que otros artistas de su tiempo estarán dispuestos a adoptar sin demora. Ese fundamento común sobre el que pretendo arrojar luz no es su novedad, sino cómo en ambos casos su carácter novedoso se alcanza mediante referencias deliberadas y explícitas a tradiciones culturales anteriores: se trata de un proceso que podemos constatar sin esfuerzo en la historia del arte, excepto que en este caso las referencias se centran en el lado burlón de lo que normalmente pensamos que es arte, una burla que llega incluso a desafiar el sagrado concepto mismo de tradición. Normalmente admiramos el logrado hacer del elegante y sofisticado Doctor Jekyll; aquí es el rudo y rebelde Mr. Hyde quien se apresura a ocupar el centro de la escena.

Bernini tenía setenta y ocho años y sólo le quedaban cuatro de vida cuando Benedetto Odescalchi fue elegido papa a la

edad de sesenta y cinco en 1676; la caricatura de Inocencio XI es uno de las pocas huellas que nos quedan del trabajo de Bernini en sus últimos años. Estamos ante una obra de arte menor: sólo algunos trémulos, aunque implacables, trazos en tinta esbozados quizá en un momento de distracción sobre un pedazo de papel rasgado de apenas 10 x 18 centímetros<sup>6</sup>. A pesar de sus humildes pretensiones –y en parte, como veremos, gracias a ellas– representa un giro de trascendental importancia en la historia del arte, ya que estamos ante el más antiguo dibujo satírico de este tipo, y además de un personaje tan elevado como un papa, que ha llegado a nuestras manos. Inocencio XI se ve reducido a algo semejante a un insecto que parece encarnar todo el cruel mal humor del que tenía fama o, más bien, mala fama. Al mostrarnos tal y como lo hace que *nadie* escapa del ridículo, el dibujo marca un hito crítico en la evolución de una nueva forma de expresión visual en la que las más sagradas tradiciones de la sociedad y el arte europeos son puestas en tela de juicio.

21

En general, puede decirse que antes de Bernini había dos métodos para ridiculizar a alguien mediante una obra de arte. El artista podía poner en evidencia a un individuo concreto sin dar pistas de ningún marco o contexto que lo pudiera identificar; en estos casos se trataba de una víctima de escasa relevancia social. Tenemos evidentes muestras de ello en los retratos informales que de sus amigos y familiares realizaron Agostino y Anibale Carracci: lo que ellos llamaban *ritrattini caricati* [little charged portraits] Éstos, a los que se hace referencia en distintas fuentes, pero que se han perdido, estuvieron sin duda entre las fuentes de inspiración más relevantes para las caricaturas de Bernini. Ahora bien, si la víctima era importante

<sup>6</sup> Para una descripción y bibliografía, vid. LAVIN et al. (eds.), *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der bildenden Künste, Leipzig*, exhib. cat., Princeton, 1981. El papel ha sido cortado y hay huellas de trazados posteriores en el lado superior, a la derecha. Quizá en este caso la hoja no estaba dedicada exclusivamente a la caricatura, que Bernini había realizado por placer y guardaba para sí mismo. En un inventario de la casa de Bernini llevado a cabo en 1706 se habla de veinticinco caricaturas; vid. FRASCHETTI, S., *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano, 1900, p. 247.

se le retrataba en un contexto que delataba su posición social. Los artistas influidos por la Reforma habían hecho de la sátira contra los papas una verdadera especialidad, en tanto signo de una institución odiada y de sus vicios. En el primero de los casos la individualidad de la víctima era importante, pero él no lo era; en el segundo sucedía lo contrario<sup>7</sup>.

Las diferencias entre el dibujo de Bernini y sus antecedentes tienen que ver, por un lado, con la forma de la obra –un estilo particular de dibujar que sin duda reconocemos e identificamos como caricatura– y, por otro, con su contenido: la peculiar apariencia y personalidad de un individuo concreto que, a pesar de todo, es el pontífice supremo de la Iglesia Católica Apostólica y Romana<sup>8</sup>.

22

Mucho de lo que voy a decir sobre ambos aspectos fue ya apuntado por los primeros biógrafos de Bernini, totalmente

<sup>7</sup> Para una visión general de la crítica social en el arte postmedieval, vid. SHIKES, R. E., *The Indignant Eye: the Artist as Social Critic in Prints and Drawings from the Fifteenth Century to Picasso*, Boston, 1969. En POSNER, D., *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, London, 1971, pp. 65-70, encontramos un excelente análisis de los *ritrattini carichi* de Carracci, que se atribuyen a Annibale; pero vid. también BOHLIN, D. D., *Prints and Related Drawings by the Carracci Family*, Washington, 1975, pp. 48 y 67 (notas. 83-4). Puede concluirse que la obra de Carracci no exhibe el contenido social ni la maestría distintiva de las caricaturas de Bernini; tampoco está claro si se trataba de hojas separadas. Sobre las sátiras papales de la Reforma, vid. GRISAR, H. and HEEGE, F., *Luthers Kampfbilder*, 4 vols. Freiburg i. Br., 1921-23; KOEPLIN, D. and FALK, T., *Lukas Cranach: Gemälde Zeichnungen Druckgraphik*, 2 vols, Stuttgart, 1974-6, II, pp. 498-522.

<sup>8</sup> En la *Encyclopaedia* (op. cit. *supra*), III, 734-5, puede encontrarse un estudio sobre la caricatura en general. Para una visión de la caricatura a partir del Renacimiento, vid. *Caricature and its Role in Graphic Satire*, exhib. cat., Providence RI, 1971. Sobre su desarrollo en Italia, el tratado fundamental es JUYNBOLL, W. R., *Het komische genre in de Italiaansche schilderkunst gedurende de zeventiende en de achttiende eeuw: Bijdrage tot de geschiedenis van de caricatur*, Leyden, 1934; también hay interesantes observaciones en KRIS, E., *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, 1952. Las páginas dedicadas a Bernini en BRAUER, H. and WITTKOWER, R., *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlin, 1931, pp. 180-4, siguen siendo insuperables, pero vid. también BOECK, W., "Bernini und die Erfindung der Bildniskarikatur," *Das goldene Tor*, IV, 1949, pp. 294-99. HARRIS, A. S., "Angelo de' Rossi, Bernini and the Art of Caricature," *Master Drawings*, XIII, 1975, pp. 158-60 e Id., *Selected Drawings of Gian Lorenzo Bernini*, New York, 1977, p. xviii, nos. 40 y 41, ha puesto en duda si las caricaturas atribuidas a Bernini por Brauer y Wittkower, que se encuentran en la Biblioteca Vaticana y en el Gabinetto Nazionale delle Stampe (Roma) son originales o copias; en cualquier caso, la cuestión no afecta a la tesis general aquí presentada. En COOKE, H. L., "Three Unknown Drawings by G. L. Bernini," *Burlington Magazine*, XCVII, 1955, pp. 320-23; SOTHEBY AND COMPANY, *Catalogue of Old Master Drawings, May 21, 1963*, lote 18 y STAMPFLE, F. and BEAN, J., *Drawings from New York Collections. II. The Seventeenth Century*, New York, 1967, nos. 54 y ss. pueden encontrarse otras caricaturas atribuidas a Bernini, aparte de las mencionadas por BRAUER y WITTKOWER (op. cit.) y por HARRIS, *Selected Drawings*, (op. cit.).

conscientes de su logro. Filippo Baldinucci observa que "[en los dibujos de Bernini] se percibe una simetría maravillosa, un estilo majestuoso y una audacia de estilo [*franchezza di tocco*] realmente milagrosa; no sabría decir quién contaba en aquel tiempo con una habilidad semejante. Un resultado de esa audacia fue su obra en el género de esos dibujos que llamamos caricaturas, o esbozos exagerados, deformaciones ingeniosamente maliciosas del aspecto de una persona, que no destruían ni su parecido ni su dignidad, aunque a menudo los retratados fueran grandes príncipes que, por otra parte, también disfrutaban del juego, por mucho que se tratara de sus propias caras, y que enseñaban los dibujos a otros de igual rango"<sup>9</sup>.

Domenico Bernini, el hijo del artista, nos ofrece la siguiente crónica: "En esa época [pontificado de Urbano VIII], y también después, trabajó particularmente en ese tipo de dibujos conocidos normalmente como caricaturas. Era una consecuencia propia de su actitud, con la que, como en un juego, deformaba algún defecto natural en la apariencia de las personas sin destruir su parecido, plasmándolas en papel tal y como eran en sustancia, aunque en parte obviamente alteradas. Esta invención fue escasamente practicada por otros artistas: no era cosa fácil extraer belleza de lo deforme, simetría de lo desproporcionado. Hizo muchos de esos dibujos, y encontraba, sobre todo, placer exagerando los rasgos físicos de príncipes u otros importantes personajes, ya que ellos, a su vez, disfrutaban reconociéndose a sí mismos y a los demás, admirando la gran inventiva del artista y gozando del juego"<sup>10</sup>.

23

Estos pasajes hacen hincapié en la naturaleza esencialmente mimética de la caricatura, definiéndola como una exageración

<sup>9</sup> BALDINUCCI, F., *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino: scultore, architetto, e pittore*, Rome, 1682, ed. S. S. Ludovici, Milan, 1948, p. 140.

<sup>10</sup> BERNINI, D., *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Rome, 1713, p. 28.

cómica de los defectos naturales del retratado. Este elemento de deformación se hace eco del origen de la palabra en el verbo italiano *caricare*\*: cargar [*load*], como hacemos con un arma, o una pluma, o un carrito. Pero es esencial que lo representado sea una persona, preferiblemente de alto estatus, y que la distorsión no oscurezca la identificación del individuo. Las características formales vienen enumeradas implícitamente: se trata de obras de arte independientes, concebidas como un fin en sí mismas y apreciadas en cuanto tales; se trata de verdaderos o puros retratos, en los que se dibuja a una persona en concreto, aislada de cualquier tipo de contexto narrativo; y, finalmente, se trata de dibujos con formas muy particulares, en el sentido de que se trazan de un modo peculiar y distintivo (reflejando la *franchezza di tocco* de Bernini), adaptado específicamente a su propósito<sup>11</sup>.

24

Todos esos aspectos separan claramente los dibujos de Bernini de una tradición a la que con frecuencia se les vincula: me refiero a la investigación científica, o pseudocientífica, propia del Renacimiento, de los tipos físicos ideales y su correspondencia con categorías morales y psicológicas. Los casos principales a los que estamos aludiendo son los estudios de Leonardo de cabezas grotescas como expresión de la noción estética de la fealdad perfecta o bella; y el tratado fisionómico de Giambattista della Porta de 1586, en el que se asimilan rasgos faciales humanos a los de varias especies animales con el propósito de extraer de ello supuestas semejanzas caracterológicas. Pero de estos ejemplos, aunque podamos confirmar su influencia en Bernini a la hora de aprender la asociación entre exageración y análisis del carácter, nunca podremos decir que estamos ante el retrato de una persona concreta, ni ante un dibujo realizado en un es-

(\*) Merece la pena recordar que una de las acepciones del verbo "caricare" en italiano es la de "exagerar". Esta puntualización puede ayudar a entender el origen del término "caricatura" (N. del T.).

<sup>11</sup> Vid. a este propósito, LAVIN, I. y ARONBERG LAVIN, M. "Dquesnoy's 'Nano di Créqui' and Two Busts by Francesco Mochi," *The Art Bulletin*, LII, 1970, 13249, p. 144 n. 75.

tilo propio, ni que son suficientes por sí mismos para ser considerados obras de arte.

Es bien sabido que durante el siglo XVI el dibujo alcanzó la categoría de arte independiente (es decir, no ya como un ejercicio, ni como testimonio documental ni como estudio preparatorio) en una variedad limitada de formas. Una de ellas era la que podríamos llamar dibujo de presentación [*presentation drawing*], que el artista preparaba expresamente para una persona u ocasión. Los dibujos de Miguel Ángel para su amigo Tommaso Cavalieri se encuentran entre los más antiguos ejemplos que han llegado hasta nosotros<sup>12</sup>. Otra categoría era el retrato, que en época de Bernini también se había convertido en un género en sí mismo. A comienzos del siglo XVII, Ottavio Leoni, un especialista romano en este campo, retrató a muchos personajes ilustres, incluyendo al joven Bernini. El propio Bernini también realizó retratos de este tipo<sup>13</sup>. Por regla general, tales obras exhibían un gran nivel de acabado, y el dibujante usaba ciertos recursos (el peculiar punteado y el *sfumato* de Miguel Ángel; la mezcla de polvos de color típicas de Leoni y Bernini) que les hacían diferentes a otros tipos de dibujo<sup>14</sup>. Eran trabajos llevados a cabo con extremo cuidado, con gran riqueza de detalles y complejidad en su técnica. El artista, con un estilo u otro, creó un dominio formal independiente, a medio camino entre el simple bosquejo y la pintura o la escultura.

25

Las caricaturas de Bernini incorporan dos innovaciones, relacionadas la una con la otra, a esta historia previa del dibujo-como-un-fin-en-sí-mismo: son los primeros dibujos indepen-

<sup>12</sup> Cfr. WILDE, J., *Michelangelo*, Oxford, 1978, pp. 147 y ss.

<sup>13</sup> Sobre el retrato dibujado en general vid. MEDER, J., *The Mastery of Drawing*. (trad. y revisión de W. Ames), New York, 1978, pp. 335 y ss.

<sup>14</sup> Es sin duda interesante que en ambos casos autores contemporáneos fueran ya conscientes de las diferentes técnicas usadas en estos dibujos (BAROCCHI, P., ed., *Giorgio Vasari. La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, 5 vols., Milan and Naples, 1962-72, I, 118, 121 n., y IV, 1898 y ss.; BAGLIONE, G. *Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII. del 1572. in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Rome, 1642, ed. V. Mariani, Rome, 1935, p. 321).

dientes en los que la técnica es puramente gráfica, es decir, los primeros en que el instrumento es exclusivamente la pluma y la tinta, y las formas se delinear sin modelado interno; y en ellos la rapidez, frescura y espontaneidad, normalmente asociadas con el boceto informal, se convierten en un rasgo esencial de la obra de arte resultante<sup>15</sup>.

El peculiar estilo gráfico de las caricaturas de Bernini las identifica como tales independientemente de lo que representan. Consisten únicamente en líneas, a las que se ha liberado del sombreado, la veladura y el relieve a favor de una simplicidad extrema, exagerada si cabe. Con frecuencia, esas líneas son también manifiestamente torpes, sugiriendo o bien valientes y enérgicos ataques sobre el papel o bien una trémula vacilación. En otras palabras, Bernini adoptó (mejor dicho, creó) un estilo gráfico popular, de la calle, en el que los métodos tradicionales propios del dibujante sofisticado se vieron travestidos al mismo tiempo que lo fueron los propios modelos retratados<sup>16</sup>.

Si especulamos sobre los posibles antecedentes de la técnica caricaturesca de Bernini, inmediatamente nos vienen a la mente dos formas artísticas –si es que pueden ser llamadas así– en las que lo torpe y no-instruido forman parte de la herencia intemporal y anónima de la creatividad humana: el dibujo infantil y el grafiti. No es rocambolesco imaginar que Bernini pudo haber tenido en cuenta seriamente tales manifestaciones a la hora de realizar sus dibujos cómicos: sen-

26

<sup>15</sup> Hubo, por cierto, una clase de obras en el XVI en las que el *sketch* podía convertirse en una especie de dibujo de presentación, concretamente el álbum de autógrafos alemán (*album amicorum* o *Stammbuch*); vid., por ejemplo, THÖNE, F., "Caspar Freisingers Zeichnungen," *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, VII, 1940, 39-63, p. 55, figs. 17-19; *Drawings of the 15th and 16th Centuries from the Wallraf-Richartz-Museum in Cologne. Circulated by the American Federation of Arts 1964-65*, exhib. cat., Berlin, 1964, 23, nos. 33 y 35.

<sup>16</sup> Bernini empleó una técnica semejante cuando retrató la naturaleza de un modo que podríamos catalogar como primitivo o sin forma concreta, como en los dibujos de los fuegos artificiales (LAVIN *et al.*, 1981, op. cit., nos. 56-58, 219-227) o en un proyecto de una fuente con una gran exhibición de chorros de agua (BRAUER y WITTKOWER, 1931, op. cit., p. 101a; cfr. HARRIS, *Selected Drawings*, op. cit. p. xxi, n. 70).

cillamente porque él no habría sido el primero en hacerlo. Alberto Durero dibujó un boceto deliberadamente rudimentario e infantil de una mujer de pelo ralo y nariz prominente en una carta que escribió en 1506 desde Venecia a su amigo Willibald Pirckheimer. El dibujo ilustra un incisivo pasaje en el que Durero describe la reacción favorable de los italianos ante su *Rosenkranz Madonna*. Le cuenta cómo la nueva obra había acallado a todos los pintores que admiraban su obra gráfica pero decían de él que no sabía manejar los colores<sup>17</sup>. El desgarrado dibujo se convierte así en una respuesta irónica a sus críticos; es como si quisiera decir: "Aquí está mi *Madonna*, reducida a la única forma que estos tontos son capaces de apreciar".

Algo parecido podemos encontrar en algunos manuscritos de Erasmo de Rotterdam, a la sazón amigo y admirador de Durero. Aquél incluía por todos lados apuntes –casi podríamos calificarlos como meros garabatos, si no fuera porque están hechos a conciencia– que incluyen repetidos retratos de sí mismo con facciones exageradas en un estilo que Panofsky describe como muestras del mismo sentido del humor y aguda perspicacia que animaron el *Elogio de la locura*<sup>18</sup>. El rudo estilo de los dibujos evoca un claro paralelismo visual con la irónica exaltación de la locura que Erasmo lleva a cabo en su obra. Aunque era un simple aficionado, no debe concluirse sin más que sus dibujos fueran torpes: sabía hacerlo mejor, ya que había practicado la pintura en su juventud y gozaba de un

27

<sup>17</sup> Cfr. RUPPRICH, H., *Dürer: schriftlicher Nachlass*, 3 vols., Berlin, 1956-69, I, p. 54: "Has de saber que mi cuadro dice que daría un ducado porque la viéras; está coloreada de modo correcto y hermoso. He obtenido grandes elogios, pero poco beneficio. Podría perfectamente haber ganado doscientos ducados con ella y he rechazado muchas obras, así que puedo volver a casa. También he hecho callar a todos esos pintores que decían que yo era bueno en el grabado, pero que en la pintura no sabía cómo manejar los colores. Ahora todos dicen que nunca habían visto colores tan hermosos". Durero realizó el dibujo inmediatamente antes de escribir este pasaje, que rodea la figura.

LANGE, K. y FUHSE, F., *Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle, 1893, p. 35, n. 1, apuntan que el dibujo debe referirse a éste, más que al fragmento precedente de la carta.

<sup>18</sup> PANOFKY, E., "Erasmus and the Visual Arts," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXII, 1969, 200-27, p. 203. Sobre los autorretratos burlones de Erasmo, vid. HECKSCHER, W. S., "Reflections on Seeing Holbein's Portrait of Erasmus at Longford Castle," in D. Fraser, H. Hibbard, M. J. Lewine, eds., *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London, 1967, pp. 128-48, y la bibliografía allí citada.

gusto y un conocimiento de la historia del arte suficiente para apreciar el estilo "rústico", que él asociaba al arte altomedieval<sup>19</sup>. En el reverso de un dibujo de Leonardo de la misma época, en una deliberada antítesis gráfica, podemos encontrar el perfil de expresión salvaje de una cabeza dibujado varias veces como si fuera una ocurrente broma escolar<sup>20</sup>. A mediados del siglo XVI, el dibujo de un niño desempeña un papel protagonista en un retrato del pintor veronés Caroto<sup>21</sup>. Quizá el conjunto, que incluye una figura humana completa, en el lado superior derecho el fragmento de una cabeza y en el inferior derecho el perfil de un ojo, sea obra del joven, quien lo muestra al espectador. Parece, en cualquier caso, demasiado viejo, y el ojo (¿tal vez el ojo del pintor?) está dibujado de manera mucho más correcta que las otras partes del cuerpo que aparecen en la hoja de papel<sup>22</sup>. La conciencia de la sonrisa y la mirada con la que el joven se enfrenta al espectador sugiere sin duda la intención irónica del contraste entre el dibujo y la pintura<sup>23</sup>.

Los grafiti tienen especial relevancia para el tema del que nos estamos ocupando, ya que, mientras su *naïveté* estilística puede ser constante, los objetos que representan no lo son. Históricamente hablando, los retratos-grafiti son mucho más excepcionales de lo que podamos pensar. La pasión romana por el retrato nos muestra su vertiente cómica en los grafitis que

<sup>19</sup> Erasmo habla de admiración y risa ante la extrema crudeza de los artistas de uno o dos siglos atrás: "admiraberis et ridebis nimiam artificum rusticitatem". Sobre este aspecto vid. PANOFSKY, 1969, (op. cit.), p. 200, quien habla del temprano interés y la práctica de la pintura y el dibujo de Erasmo.

<sup>20</sup> Cfr. CLARK, K., with the assistance of C. Pedretti, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castel*, 3 vols., London, 1968, I, 165, n. 126732.

<sup>21</sup> FRANCO FIORIO, M. T., *Giovan Francesco Caroto*, Verona, 1971, p. 47 y 100; en ALMGREN, A., *Die umgekehrte Perspektive und die Fluchtachsenperspektive*, Uppsala, 1971, pp. 71-73 puede encontrarse un sugerente análisis del cuadro.

<sup>22</sup> Sobre este tema vid. POSNER, D., "The Picture of Painting in Poussin's *Self-Portrait*", in D. Fraser, H. Hibbard, M. J. Lewine, eds., *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London, 1967, 20003, p. 201.

<sup>23</sup> Puede haber una cabeza dibujada de manera deliberadamente tosca entre los ensayos y esbozos que aparecen detrás de uno de las placas grabadas de Annibale Carracci; POSNER, 1971 (op. cit.), p. 70, fig. 68; BOHLIN, D.D., *Prints and Related Drawings by the Carracci Family*, Washington, 1979, p. 473

retratan a personas, a menudo identificadas con una inscripción, que decoran las paredes de las casas en la capital del imperio, en Pompeya y otros lugares (fig. 19)<sup>24</sup>. Tengo la seguridad de que Bernini conocía tales dibujos, aunque sólo sea porque hoy día sabemos que era muy consciente de las posibilidades de las paredes como soporte gráfico. Tenía la costumbre –así lo dijo– de pasear por los alrededores de su casa mientras daba vueltas en la cabeza a un proyecto, y trazar sus primeras ideas en los muros con un carboncillo<sup>25</sup>.

Por supuesto, el término *graffito* se refiere en su etimología a la técnica del dibujo mediante incisión. El comienzo de su moderna asociación con las representaciones populares y satíricas se remonta al Renacimiento, fundamentalmente a los tiempos de Vasari, cuando se habla de un cierto tipo de decoración mural del que se piensa que era practicado ya en la antigüedad; estos dibujos son a menudo formas grotescas y quiméricas con divertidas deformaciones y transformaciones de la naturaleza<sup>26</sup>. También en el Renacimiento encontramos alusiones a los murales populares por parte de artistas de alta calidad. Miguel Ángel, quien con frecuencia hace alusión, tanto sería como irónica, a las relaciones existentes entre los

<sup>24</sup> En la literatura existente sobre el comic se habla con frecuencia de los antiguos grafitis (por ejemplo, CHAMPFLEURY, J., *Histoire de la caricature antique*, Paris, 1865, pp. 57-65 y 186-203), pero, por lo que a mí respecta, no tengo conocimiento de que hasta ahora se los haya tratado con rigor en calidad de antecesores de la caricatura moderna. Sobre el grafiti antiguo en general, vid. *Encyclopedia*, (op. cit.), III, 995 y ss. Para un examen de los grafitis en Pompeya, vid. CÈBE, J.-P., *La Caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines a Juvénal*, Paris, 1966, p. 357 y ss.; sobre el grafiti en el Palatino en Roma, vid. VÄÄNÄEN, V., ed., *Graffiti del Palatino. I. Paedagogium*. Helsinki, 1966; *II. Domus Tiberiana*, Helsinki, 1970.

<sup>25</sup> "Me dijo que en Roma tenía uno [un patio] en su casa que era casi igual, y que durante sus paseos plasmaba allí la mayor parte de sus composiciones, trazaba con un carboncillo sobre la pared las ideas de las cosas a medida que le venían a la mente". La idea evoca a las antiguas historias sobre la invención de la pintura mediante el trazo de huellas sombreadas en las paredes; cfr. KRIS y KURZ, O., *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, New Haven and London, 1979, p. 74 y n. 10.

<sup>26</sup> La asociación entre los grafitis y los *groteschi* es clara en la descripción y referencia a su invención que hace VASARI VASARI, G., *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Florence, 1966ff., eds. R. Bettarini y P. Barocchi, CITA ESPAÑOL; cfr. MACLEHOSE, L. S., y BROWN, G. B., *Vasari on Technique*, New York, 1960, pp. 243-245, 298-303. Sobre grafiti y *groteschi*, vid. THIEM, G. y C., *Toskanische Fassaden-Dekoration*, Munich, 1964; DACOS, N., *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London-Leiden, 1969. Sobre lo grotesco en general puede encontrarse un material interesante y útiles observaciones en HARPHAM, 1981.

distintos tipos de arte, es una figura clave en la evolución del fenómeno. Con el fin de ilustrar la prodigiosa memoria visual del maestro, Vasari narra una ocasión en la que el joven Miguel Ángel estaba cenando con algunos de sus colegas. Entre todos mantenían una disputa informal sobre quién podía dibujar "mejor" una figura sin estilo, simplona, dice Vasari, como esa especie de muñecas [*fantocci*] que hacen esos maleducados que andan pintarrajeando los muros de las casas. Miguel Ángel ganó el juego reproduciendo uno de esos garabatos [*gofferie*] que había visto mucho antes como si realmente lo tuviera ante él. El comentario que hace Vasari, que se trata de un objetivo difícil para alguien de gusto elaborado y adiestrado en el dibujo, demuestra que el maestro era muy consciente del significado de semejante interacción entre un estilo elevado y otro bajo<sup>27</sup>. Y también podemos encontrar yuxtaposiciones de este tipo en la espectacular serie de esbozos a carbón atribuidos a Miguel Ángel y sus ayudantes que fueron descubiertos hace algunos años en las paredes del presbiterio posterior al altar y en las estancias situadas bajo la capilla de los Medici en Florencia. Mediante una transformación particularmente mordente, un sofisticado y pomposo casco con plumas es redibujado para quedar ridiculizado como si fuera la cresta de un pavo<sup>28</sup>.

Un ejemplo aún más mordaz, y además de fecha casi contemporánea a la carta de Durero, tiene que ver con uno de los

<sup>27</sup> "Fue Miguel Ángel hombre de tenaz y profunda memoria, que sólo con ver una vez las cosas de los demás las retenía de tal modo y las utilizaba después sin que nadie se diera cuenta; ni jamás hizo cosa alguna que se contradijera con otra, porque se acordaba de todo lo que había hecho. En su juventud, estando con sus amigos pintores, se jugaron una cena a ver quién hacía una figura que no tuviera buen dibujo, que fuese basta, parecida a los fantoches que hacen los que no saben dibujar y con las que ensucian las paredes. Él se valió de la memoria; porque, acordándose de haber visto en una pared una de estas figuras deformes, la hizo como si la hubiera tenido ante sí toda entera, y superó a todos los demás pintores: algo difícil en un hombre tan lleno de estilo, acostumbrado a cosas selectas, que no podía salir limpio" (BAROCCHI, ed., 1962-72, op. cit., I, 124; vid. también IV, 2074 y ss.).

<sup>28</sup> DAL POGGETTO, P., *I disegni murali di Michelangiolo e della sua scuola nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo*, Florence, 1979, p. 267, n. 71 y p. 272, nn. 154, 156. Los bocetos atribuidos a Mino da Fiesole, descubiertos en una pared de su casa en Florencia, constituyen un precedente seguro de los dibujos de la capilla de los Medici; vid. SCIOLLA, G. C., *La scultura di Mino da Fiesole*, Torino, 1970, p. 113 y la bibliografía correspondiente.

primeros sonetos de Miguel Ángel. En dicho soneto el propio artista parodia su trabajo en los techos de la Capilla Sixtina, diciendo que las extremadamente duras condiciones físicas de la tarea perjudican su juicio [*giudizio*], es decir, el componente más excelso del arte, hasta el punto de que le impide ser un auténtico pintor y ruega por ello indulgencia:

"que a fuerza el vientre se junta en la barbilla

.....  
y el pincel sobre el rostro goteando,  
me lo va convirtiendo en pavimento rico.

.....  
extiéndome como un arco de Siria.

Más falaz y extraño  
el juicio brota que la mente lleva  
pues tira mal la cerbatana rota.

Mi pintura muerta  
defiende en adelante, Juan, y el honor mío,  
pues no estoy en mi sitio ni pintor me digo".

En el margen de esa página del manuscrito, Miguel Ángel realiza un apunte en el que aparece su cuerpo en un escorzo que le asemeja a un arco, sosteniendo con la mano el pincel como si fuera una flecha y en el techo una figura haciendo las veces de diana. Para nuestro propósito resulta de particular interés el sorprendente contraste de estilo entre las dos partes del dibujo: la figura del artista está retorcida, pero dibujada con elegancia; la del techo está deformada grotescamente y dibujada con una simpleza, si bien infantil, *amateur*<sup>29</sup>. El maestro transforma el propio techo de la Sixtina en un graffiti con el objeto de satirizar el arte elevado –en este caso el

<sup>29</sup> TOLNAY, C. de, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 vols., Novara, 1975-80 (vol. I, p. 126) también da cuenta de la disyunción entre las dos partes del dibujo.

suyo propio-. Sospecho que la figura grotesca de la bóveda alude a Dios Padre en la creación del sol y la luna, más exactamente al esbozo que subyace a la figura, como si fuera un estado "primitivo" de su elaboración. Si es así la intención de Miguel Ángel puede llegar aún más lejos: el hecho de estar realizado como grafiti expresaría la conciencia del artista tanto de lo inapropiado que resulta retratar al Creador como de lo banal que resulta la tradicional analogía entre la creación propia del artista y la de Dios.

32

Otro ejemplo, también en Roma, nos lleva a los tiempos del mismo Bernini. Se trata de un dibujo de Pieter van Laar, de sobrenombre "il Bamboccio", líder del famoso círculo de pintores flamencos residentes en la ciudad en el siglo XVII conocidos en esa época como "I Bamboccianti", "los pintores de muñecas", un término que hace referencia, despectivamente, a lo poco elegante de sus figuras y a la dudosa reputación de sus modelos. Los miembros de este grupo formaron una organización bastante poco organizada, los Bentvogel, famosos por su vida irregular, que ridiculizaba el elevado ideal renacentista del artista-caballero. El dibujo muestra el interior de una taberna llena de clientes juerguistas; la pared posterior está cubierta de todo tipo de dibujos torpes y grotescos, incluida la caricatura de una cabeza de perfil<sup>30</sup>. Muchas obras de "I Bamboccianti" suponen una reflexión sobre la teoría y la práctica del arte, y la de Van Laar es sin duda una exaltación irónica del arte satírico y popular, en disputa con la gran y a menudo grandilocuente tradición humanista. Se nos invita a contemplar esta ironía mediante esas figuras que dirigen su atención a la palabra *Bamboccio* inscrita debajo de una figura parecida a una muñeca vista por detrás y una cabeza de perfil situada a su lado.

<sup>30</sup> Sobre este dibujo, vid. JANECK, A., *Untersuchung über den Holländischen Maler Pieter van Laer, genannt Bamboccio*, Diss., Würzburg, 1968, pp. 122 y ss.; y LEVINE, 1987. La figura que aparece detrás en la pared se repite, entre otros lugares, en una pintura atribuida a Van Laar en Munich; JANECK, op. cit. p. 137 y ss.; vid. también KREN, T., "Chi non vuol Baccio: Roeland van Laer's Burlesque Painting about Dutch artists in Rome," *Simiolus*, XI, 1980, p. 68. Sobre los *Bamboccianti* vid. LEVINE Y MAI eds.

Hay un aspecto que se deriva claramente de la prehistoria de la deliberada y explícita explotación por parte de Bernini de la vulgaridad estética. Un artista que exhibía esa sorprendente sensibilidad hacia lo que resulta desagradable a la vista lo hacía para defender una tesis sobre el arte o sobre su profesión. Las tesis eran, a fin de cuentas, profundamente personales y tenían que ver con la relación entre la creatividad ordinaria o común y lo que normalmente se llamaba "arte". No hay duda de que hay también un ingrediente propio de la teoría –o incluso de la filosofía– del arte en esa actitud de Bernini, pero con él el énfasis cambia. Su estilo vulgar no es un instrumento para hablar del arte o de qué es ser un artista, sino para hacerlo sobre las personas o, más bien, sobre lo que supone ser persona. Sus sátiras estéticas son estrictamente *ad hominem* y por esta razón, creo, en el caso de Bernini podemos hablar de la primera vez en que la caricatura no es sólo arte, sino el arte de la sátira social.

33

La invención de Bernini tuvo gran éxito, y él mismo presentó el concepto y el ejemplo a Luis XIV, durante la visita del primero a la corte francesa en 1665: al monarca le divirtió enormemente<sup>31</sup>. Por supuesto, no hay evidencia de que Bernini intentara jamás publicar sus bromas en forma impresa; el fenómeno de la caricatura como instrumento público de reforma social nace en la Inglaterra del XVIII. No obstante, esos humildes dibujos nacieron de una reflexión muy profunda, y estaban muy lejos de ser para él una mera nimiedad. Ambas consecuencias

<sup>31</sup> Se alude a las caricaturas en dos reveladores pasajes del diario que Chantelou escribe durante la visita de Bernini a la corte. Aquél usa la expresión, atribuida a Carracci, "retratos cargados". Durante una audiencia con el rey "el caballero dijo riéndose: 'estos señores tienen al Rey a su merced durante todo el día y no me lo quieren dejar ni siquiera media hora; me viene la tentación de hacer la caricaturas [portrait chargé] de cualquiera'. Nadie entendía esto; le dije al Rey que eran retratos que buscaban el parecido en lo feo y lo ridículo. El abad Butti tomó la palabra y dijo que el caballero era admirable en este tipo de retratos, que habría que hacérselo ver a Su Majestad y como se habló de una mujer, el caballero dijo que 'Non bisognava caricar le donne che da notte'. Poco después fue el propio Butti la víctima: "al hablar alguien de la caricatura el caballero dijo que había hecho la del abad Butti, quien buscó a Su Majestad para enseñárselo, y al no encontrarla, pidió lápiz y papel y lo hizo en un abrir y cerrar de ojos delante del Rey, a quien le causó gran placer nada más verlo, como hizo también el señor y los otros, tanto los que habían entrado como los que estaban en la puerta" (CHANTELOU, P., *Journal du Cavalier Bernin en France*, París, 1885, L. Lalanne ed.).

pueden desprenderse, junto con la clara conciencia de Bernini sobre lo que estaba haciendo, de una simpática carta que escribió a un amigo llamado Bonaventura (que significa "buena suerte" en italiano) acompañando a dos de esos dibujos, hoy perdidos: "Como caballero que soy, te doy mi palabra de que nunca te enviaré más dibujos como éstos; así, al tener esos dos retratos, podrás decir que tienes todo lo que Bernini el torpe es capaz de hacer. Pero como dudo de que tu poco iluminado talento pueda reconocerlos, te diré que el más alto es Don Ghiberti y el más bajo Bona Ventura. Créeme, has tenido una gran suerte, porque nunca he tenido satisfacción más grande que con esas dos caricaturas y he puesto en ellas toda mi alma. Cuando te visite comprobaré si las aprecias.

Tu amigo de corazón

G.L. Bern.

34

Roma, 15 de marzo de 1652<sup>32</sup>

Ésta es, por cierto, la primera vez que podemos ver usada la palabra *caricatura* tal y como la usamos hoy, como nombre para una cierta clase de dibujos. Lo innoble alcanza aquí el estatus de concepto visual e intelectual independiente.

Podemos decir que con la invención de la caricatura la estética inculta alcanzó por primera vez el estatuto propio de la expresión consciente. Se instituyó una forma de arte alternativo que ayudó a preparar el camino para una penetración constante y cada vez más amplia en el interior de la tradición clásica tal y como había sido definida por los teóricos del Renacimiento. La Bella comenzó a aceptar a la Bestia, y el futuro

<sup>32</sup> ...mio sig.re

Da chavaliere vi giuro di non mandarvi più disegni perché avendo voi questi due ritratti potete dire d'avere tutto quel che può fare quel baldino di Bernino, ma perché dubito che il Vostro corto ingegno non sapia conoscerli per non Vi fare arrossire Vi dico che quel più lungo è Don Ghiberti e quel più basso è Bona Ventura. Credetemi che a Voi è toccato aver la buona Ventura perché mai mi sono più sodisfatto che in queste due caricature e lo fatte di cuore. Quando verrò costi vedrò se ne tene conto. Roma 15 marzo 1652. Vero amico. G.L. Bern. (OZZOLA, L., "Tre lettere inedite riguardanti il Bernini," *L'Arte*, IX, 1906, 205; LAVIN, "Duquesnoy's Nano", op. cit., p. 45, n. 76).

de su relación quedaba asegurado. De todos modos, y casi por definición, la caricatura, así como el paralelo florecimiento de la presencia del arte infantil y el grafiti en el marco de obras de mayor calidad, es un fenómeno estrictamente *ad hoc*, vinculado irrevocablemente a una persona, situación o contexto particulares y también a un momento fechado en el tiempo, es decir, en la historia. Cabe decir que, por muy importantes y seminales que fueran esos avances a la hora de transformar valores culturales, con la llegada del arte moderno acontecerá algo radicalmente nuevo. Aquí tendrá lugar ese proceso que acabará en una repetición al revés de la revolución histórica del Renacimiento, el cual había proporcionado justificación y complejidad a la tradición clásica; un proceso que, por lo tanto, en primer lugar despertará a la Bestia dormida. Lo simple y no-elaborado se verá elevado, *en principio*, a la categoría de norma a la que el verdadero hombre moderno, en su espíritu comunitario, debe volver o debe aspirar para así alcanzar un *summum bonum* tan intemporal como universal. Las diversas formas de arte-sin-historia se apreciarán entonces no solamente como aberraciones, alternativas o estadios primitivos de una cultura elaborada, sino como fines en sí mismas, dignas de emulación hasta el punto de suplantar por completo a la cultura elaborada misma. Lo que se percibirá, al fin y a la postre, será la sustancia proteica de la que todas esas formas de expresión aparentemente inconscientes están hechas: su a-historicidad, la visión de un ideal de inocencia y autenticidad distante pero alcanzable. El historicismo se autodestruye.

\* \* \* \*

El 2 de noviembre de 1945, Picasso entró en el taller de litografía de Fernand Mourlot en la Rue de Chabrol en París, se

35

enfrentaba ahora con una técnica con la que anteriormente sólo había trabajado unas pocas veces, y nunca con continuidad. En cualquier caso, ese día –como si celebrara la liberación de París y el final de la guerra– Picasso dio comienzo a una auténtica orgía de creatividad litográfica que se prolongó durante cuatro meses<sup>33</sup>. Trabajaba al menos doce horas al día, casi sin interrupción. Uno de los empleados del taller nos narra esa frenética actividad: “Nos entregaba una piedra y apenas dos minutos más tarde ya estaba trabajando otra vez con el lápiz de cera [*crayon*] y el pincel. No había descanso para él. Como litógrafos que éramos nos tenía asombrados. Cuando haces una litografía, la piedra ha sido preparada, y si tienes que hacer alguna corrección la piedra ha de ser retocada... de acuerdo. Tirábamos doce o quince pruebas para él y le devolvíamos la piedra preparada. Entonces hacía su segunda prueba. Normalmente, en una piedra como esa, cuando ya ha sido retocada dos veces, la preparación original se estropea... ¡Y él raspaba la superficie y añadía tinta y lápiz y lo cambiaba todo! Después de toda esta operación el dibujo se hacía por lo general indescifrable y se destruía. ¡Pero él...! Cada vez que lo hacía resultaba perfecto. ¿Por qué? Es un misterio... Picasso era un auténtico y duro trabajador. Solíamos parar a las ocho de la tarde y él seguía allí hasta las ocho y media de la mañana. A veces le sugería que debíamos parar un día... Miraba a la piedra, encendía un *Gauloise* y me daba otro, y entonces nos íbamos otra vez... y por la mañana comenzábamos de nuevo”<sup>34</sup>.

36

<sup>33</sup> El catálogo básico de las litografías de Picasso es el de MOURLOT, F., *Picasso lithographe*, Paris, 1970 (hay traducción inglesa de J.Didry, *Picasso's Lithographs*, Boston, 1970). Unos comentarios breves pero muy esclarecedores sobre la serie de los toros pueden encontrarse en dos publicaciones relativamente poco comunes: *Picasso: The Bull*, National Gallery of Art, Washington (con introducción de Andrew Robinson); DEUCHLER, F., *Picasso. Thèmes et variations, 1945-46. Une collection Picasso II*, 1974 (un catálogo parca y sin paginar de la colección de Marie-Thérèse Walter, que incluye tres pruebas de estado y dos impresiones al revés del toro no incluidas por Mourlot, de las que, evidentemente, se hicieron sólo pruebas de ensayo). Deuchler apunta (p. 24, n. 8) que Picasso produjo solo veintisiete litografías de 1919 a 1930, y ninguna más después hasta las Mourlot. Ciertamente, parece que con anterioridad a 1945 a Picasso, no le gustaba la litografía.

<sup>34</sup> Hélène Parmelin es quien describe de modo muy real cómo era el trabajo de Picasso en el taller de Mourlot, en su introducción al catálogo de éste último. El pasaje citado aquí, Parmelin recoge las impresiones del operario Jean Celestin (p. 3). El propio Mourlot nos cuenta sus recuerdos de aquellos días en sus *Gravés dans ma mémoire*, Paris, 1979, pp. 11-37. Vid. también el prefacio de Sabartés al vol. I de la primera edición de MOURLOT, F.,

Sabemos todo lo que hizo durante ese periodo y podemos ser testigos de su progreso día a día. Los mejores resultados de esta frenética actividad fueron cuatro series de grabados, dos cabezas de mujer, un par de desnudos y un toro. Picasso abordó los temas en ese orden, produciendo respectivamente seis, diez, dieciocho y once versiones; de cada variedad se apartaba un número de láminas –me resisto a llamarlas “pruebas”–, que se reservaba el artista. En cada caso, la suite no se componía de piedras litográficas separadas, sino de trabajos sucesivos sobre la misma piedra<sup>35</sup>.

La narración confirma la evidencia de que las impresiones reales, las que poseía Picasso, eran el proceso mismo, la secuencia de estados [*stages, états*] y su efecto acumulativo en tanto serie. Sin duda, Picasso parece haber puesto aquí en práctica una idea que había expresado algunos meses antes, cuando hablaba de uno de sus cuadros: “Si fuera posible, lo dejaría tal como está, entonces comenzaría de nuevo y lo llevaría a un estado más avanzado pero en otro lienzo. Entonces haría lo mismo con este otro. Nunca habría un lienzo *acabado*, sino sólo los diferentes *estadios* de la elaboración un único cuadro, que normalmente suelen desaparecer en el curso del trabajo”<sup>36</sup>.

37

Por lo que yo he podido investigar, nunca antes se había visto nada semejante. Desde luego, no hay nada nuevo en trabajar en serie sobre un único tema –nos vienen a la cabeza las fachadas de catedrales de Monet–; y tampoco hay nada nuevo en usar los múltiples pasos de una sola impresión –los grabados impresionistas conseguían efectos variados comparables

*Picasso lithographe*, Monte Carlo, 1947-1964; GILOT, F. y LAKE, C., London, 1964, pp. 88 y ss.; MOURLOT, F., *Picasso lithographe* (op. cit.), pp. 104 y ss. Todos dan cuenta de la implicación apasionada de Picasso en el proceso de la litografía y de su ruptura revolucionaria con las limitaciones tradicionales del medio.

<sup>35</sup> Los frutos de la relación de Picasso con la litografía se recogen en MOURLOT, F., *Picasso lithographe*, op. cit., pp. 15-44; Baer lleva a cabo unas importantes matizaciones al respecto en BAER, 1983, pp. 127-31.

<sup>36</sup> BRASSAI, *Picasso and Company*, (trad. F. Price), New York, 1966, p. 182 (10 de Julio de 1945); Id. *Conversations avec Picasso*, Paris, 1964, pp. 224.

a los de Monet mediante múltiples modificaciones de la misma plancha—<sup>37</sup>. Picasso había sometido algunas de sus propias planchas grabadas a cincuenta o quizá más modificaciones<sup>38</sup>. Tres aspectos fundamentales, tomados en conjunto, distinguen la serie de litografías. Primero, cada estado adquiere una nueva autosuficiencia, pues los distintos retoques tienen un tratamiento muy diferente. En vez de tirar un pequeño número de pruebas de ensayo antes de proceder a una tirada más larga, Picasso pedía que se hiciera un número fijo y normalmente largo de impresiones —ochenta o noventa— a partir de cada prueba de estado, incluyendo la última el último, al que se le daba una tirada adicional, final, propia. En el caso del toro, varios apuntes y una acuarela, un número de estados intermedios, de los que evidentemente sólo se conservaban las pruebas únicas, y las litografías realizadas independientemente, tomados todos en su conjunto, constituyen el claro síntoma de que Picasso estudiaba realmente las soluciones a las que sometería a la ya castigada piedra<sup>39</sup>. Claramente, ni las pruebas de estado ni las múltiples láminas producidas a partir de ellas eran "pruebas" en la acepción corriente del término; eran concebidas como una serie única —si no predeterminada—, y se pretendía que fueran comparadas la una con la otra. Segundo, los nuevos diseños no eran simples variaciones, sino transformaciones progresivas de un tema básico; es como si Picasso se hubiera propuesto contar una historia, una narración épica de la vida de una obra de arte. Tercero, la secuencia formal y conceptual evolucionaba en la dirección opuesta a la de anteriores series. Normalmente,

<sup>37</sup> No hay un estudio completo sobre el desarrollo de la técnica de la secuencia en el arte moderno; no obstante vid. COPLANS, J. *Serial Imagery*, cat. exhib. Pasadena y New York, 1968, pp. 7-30; y los capítulos introductorios de SEIBERLING, G., *Monet's Series*, New York y London, 1981; sobre esto último vid. TUCKER, 1898. DEUHLER, F., *Thèmes et variations* (op. cit.) también enfatiza la novedad de las series de Picasso, contrastándolas con las catedrales de Monet, en las que sólo cambia el color y no las formas, y con los árboles de Mondrian, donde las formas se hacen totalmente abstractas.

<sup>38</sup> Sobre la obra gráfica de Picasso en general, GEISER, B., *Picasso. Peintre-graveur*, 4 vols, Bern, 1933-1986.

<sup>39</sup> ZERVOS, C., *Pablo Picasso. Catalogue des peintures et dessins*, 33 vols. Paris, 1932-1978, XIV, nos. 130, 132, 133, 136; MOURLOT, F., *Picasso lithographe*, op. cit., nos. 21, 27, 28; DEUHLER, F., *Picasso. Thèmes et variations*, op. cit., nos. 49, 50, 55, 58, 61.

los sucesivos estados, incluidos los de Picasso se hacían cada vez más y más ricos y complejos. El toro empezó de ese modo: con un segundo estadio más oscuro y cargado que el primero. Pero, a partir de entonces, las composiciones se hicieron cada vez más simples y esquemáticas —más "abstractas", si esta palabra puede tener sentido en este contexto—.

Aunque puedan parecer una coincidencia, creo que esas innovaciones guardan una dependencia entre sí y son complementarias; en tal caso, las litografías no serían sino la ejemplificación consciente y programática de las sinceras confesiones que el mismo Picasso realizó en una entrevista con Christian Zervos en 1935: "En los viejos tiempos —decía— los cuadros avanzaban hacia su completitud por progresión. Cada día había algo nuevo. Un cuadro solía ser una suma de adiciones. En mi caso un cuadro es una suma de destrucciones. Yo pinto un cuadro, entonces lo destruyo. Pero a fin de cuentas nada se pierde... Sería muy interesante conservar en fotografías, no las etapas, sino la metamorfosis de un cuadro. Posiblemente podría descubrirse el recorrido que ha seguido el cerebro al materializar un sueño. Pero debemos darnos cuenta de algo muy extraño: una pintura básicamente no cambia, su primera *visión* permanece intacta, a pesar de las apariencias"<sup>40</sup>.

Siento una especial satisfacción al relacionar la tesis de la "suma de destrucciones" con la serie de los "Toros", y me inclino a sospechar que esa conexión puede tener su origen en el propio Picasso, gracias a mi descubrimiento, mucho después de que este ensayo se publicara por vez primera, de que el pasaje había sido citado, sin comentario alguno, como epigrama

<sup>40</sup> BARR, H., *Picasso. Forty years of his Art*, New York, 1939, pp. 13 y ss.; ZERVOS, C., "Conversation avec Picasso", *Cahiers d'Art*, X, 1935, pp. 173-8.

La evolución de la serie del toro parece contradecir la crítica de Picasso a las series de dibujos de Matisse: "Matisse hace un dibujo, después lo copia... lo vuelve a copiar cinco veces, diez veces, sin parar de depurar su trazo... está convencido de que el último, el más depurado, es el mejor, el más puro, el definitivo; a pesar de eso lo más frecuente es que fuera el primero... En cuestión de dibujo, nada es mejor que el primer impulso". (BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, op. cit., p. 71, inicios de octubre de 1943). En cualquier caso, la serie de litografías del toro de Picasso no comenzó como "dibujo".

de una publicación de 1947 de la colección Meric Callery de las litografías Murlot exhibidas en el Museo de Arte Moderno<sup>41</sup>. En esta modesta publicación todas las litografías fueron acertadamente intercaladas a lo largo de una traducción inglesa de la famosa novela corta de Balzac *La obra maestra desconocida*, fuente de inspiración de muchos artistas, siendo –con anterioridad a Picasso– Cézanne el más importante de ellos. El texto había sido publicado por Ambroise Vollard en 1931, acompañado de una serie de dibujos y trece aguafuertes de Picasso, los últimos concebidos como ilustraciones. Puesto que imaginé que yo había sido el primero en conectar el *dictum* de Picasso con la serie de litografías, y puesto que no se había dado ninguna explicación para vincular ambas cosas en la publicación de 1947, me decidí a leer la historia de Balzac buscando en el propio texto la explicación<sup>42</sup>.

40

La trama se desarrolla alrededor de la lucha de diez años del anciano, hermético y obsesivo pintor Frenhofer para alcanzar la absoluta perfección en un retrato de su hermosa modelo, Catherine Lescault. Al final, Frenhofer cede a la curiosidad de los pintores Porbus y Poussin, permitiendo una comparación entre la belleza viva de la joven Gillette, amante de Poussin, y su escondida obra maestra, la cual –en su aparente error– considera muy superior. La comparación resulta catastrófica, y la historia acaba con Frenhofer destruyendo su obra y suicidándose. El momento crucial de la revelación en la trágica e irónica historia de Balzac llega cuando al ver la pintura Poussin dice: “–Aquí no veo más que colores confusamente amonto-

<sup>41</sup> Picasso, *Forty Nine Lithographs together with Honore Balzac's The Hidden Masterpiece, in the Form of an Allegory*, New York, 1947.

<sup>42</sup> En su valioso libro sobre la relevancia de la novela de Balzac ASHTON, D. *A Fable of Modern Art*, London 1980, p. 92, vincula la interpretación que Picasso hace de la obra de arte desconocida con su suma de destrucciones, pero no a la cita de Balzac o a la serie de litografías. En un epílogo a la edición de 1966 de la novela con aguafuertes de Picasso, el anónimo autor habla de la destrucción picassiana como el reverso de la de Frenhofer (BALZAC, H. *Le chef-d'oeuvre inconnu. Illustrations de Picasso*, Paris, 1966). He descubierto recientemente que Hans Belting también relaciona la “suma de destrucciones” de Picasso con la novela de Balzac, vid. BELTING, H., *The Invisible Masterpiece*, Chicago, 2001, pp. 266-8.

nados y contenidos por una multitud de extrañas líneas que forman un muro de pintura.

–Estamos en un error, ¡mire! –continuó Porbus.

Al acercarse percibieron, en una esquina del lienzo, el extremo de un pie desnudo que salía de ese caos de colores, de tonalidades, de matices indecisos, de aquella especie de bruma sin forma; un pie delicioso, ¡un pie vivo! Quedaron petrificados de admiración ante ese fragmento librado de una increíble, de una lenta y progresiva destrucción. Aquel pie aparecía allí como el torso de alguna Venus de mármol de Paros que surgiera entre los escombros de una ciudad incendiada.”<sup>43</sup>

Se ha dicho con frecuencia que a Picasso le había fascinado la lectura de *La obra maestra desconocida*, la cual, significativamente, fue incluida en *La comedia humana*, en la sección llamada “Estudios filosóficos”. Pero a mí me parece ahora claro que este pasaje de Balzac inspiró sin duda la explicación que Picasso dio en 1935 sobre su propio trabajo como la búsqueda de una obra maestra de la aniquilación, un proceso de destrucción creativa y de redención del pasado, es decir, de la tradición clásica del arte como una idealización de la naturaleza; y, del mismo modo, inspiró también su proyecto de una serie de litografías progresivas, en una sola piedra, que llevó a cabo en el taller de Murlot una década después.

41

Es claramente manifiesto que los aguafuertes de Picasso no ilustran el relato de un modo convencional o coherente, ni tampoco es cierto que él hubiera ya leído la historia cuando realizó los doce aguafuertes originales a petición de Vollard en 1927<sup>44</sup>. Cuando llegó el momento de la publicación, en 1931, añadió un decimotercer aguafuerte como una especie de índice, con los esbozos abreviados de las ilustraciones numera-

<sup>43</sup> BALZAC, H. DE, *La obra maestra desconocida*, (trad. esp. Ingalil Rudin y Ana Iribas), Madrid, Visor, 2001, pp. 54-55.

<sup>44</sup> Sobre esta cuestión, vid. ASHTON, D, op. cit., p. 91; CHABANNE, T., “Picasso illustre...illustre Picasso”, en *Autour du Chef-d'Oeuvre inconnu de Balzac*, Paris, 1985, pp. 97-128.

dos secuencialmente. De todos modos, en el propio libro, y presumiblemente con permiso del mismo Picasso, Vollard cambió la secuencia<sup>45</sup>. Sea como fuere, es digno de mención que las imágenes tienen fundamentalmente que ver con la relación entre el artista, sus modelos, hermosos, clásicos, en su mayor parte desnudos, y esas otras imágenes que, distorsionadas y abstraídas de distintas maneras, aquél crea; y que no puede percibirse en la secuencia una progresión prefijada ya sea estilística o temática. Un extremo de la abstracción aparece en el que quizá sea el más famoso de los aguafuertes, en el que se nos muestra a un "modelo" maduro y vestido tejiendo, mientras el artista desnudo llena la superficie de su lienzo como si fuera un grafiti en una pared, con una serie de filigranas de tirabuzones y líneas entrecruzadas que constituyen irónicamente la réplica de las intrincadas circunvoluciones de la creación que está realizando el modelo (Picasso n. IV). Resulta significativo que Picasso situara esta escena en el medio de la serie; Vollard lo hizo al final del libro, en correspondencia con la destrucción final con la que concluye la narración. En este caso, al menos Vollard creó una relación narrativa, ilustrativa, entre imagen y texto que Picasso no pretendió; y es que Picasso insistía en que, aunque algunas veces podía darse una coincidencia, él realmente nunca "ilustró" nada, y en concreto en el caso de la edición Vollard de Balzac lo negó explícitamente<sup>46</sup>. Un aspecto de particular interés

<sup>45</sup> La sentencia de Picasso (vid. nota siguiente) acerca de que él no había ilustrado libros en el sentido normal del término se ve confirmada por las instrucciones que Vollard da al encuadernador que revisa las instrucciones dadas por Picasso. El "Avis au relieur" de Vollard fue impreso al final del libro (p. 45), inmediatamente antes de la disposición prevista por el propio Picasso, presumiblemente para que los aguafuertes sin numerar, concebidos independientemente de la secuencia narrativa del texto, estuvieran disponibles en hojas sueltas (como es el caso de la copia existente en la Biblioteca de la Universidad de Princeton). Resulta difícil de imaginar que Vollard hubiera reordenado la secuenciación indicada en el aguafuerte decimotercero de Picasso sin el consentimiento del artista. En su "Avis", Vollard su disposición y la de Picasso en términos puramente formales: "Quizá se extrañará de que el índice de los aguafuertes no siga el orden que figuraba en la distribución del libro. Han sido colocadas con el fin de obtener el mejor efecto de equilibrio. Además, en la composición el artista ha buscado ante todo obtener un efecto de armonía". La distribución está expuesta en un cuadro en SIRCOULOMB-MÜLLER, V.A., "Picasso und Das unbekannte Meisterwerk... auf der suche nach dem Absoluten", en *Das Buch als Bild: Picasso 'Illustriert'*, cat. exhib., Wiesbaden, 2002, pp. 43-56, 61-3.

<sup>46</sup> CHABANNE, T., "Picasso illustre... illustre Picasso", op. cit., p. 117:

*France Culture* publica una entrevista de uno de sus reporteros con D.-H. Kahnweiler y Pi-

tiene que ver con el hecho de que en la historia de Balzac, al final, un fragmento del tema original sigue presente en la, por otra parte, totalmente incomprensible pintura: en la esquina del lienzo, el hermoso pie del modelo desnudo de una mujer, hacia el que los consternados y perplejos visitantes, Porbus y Poussin, muestran una gran admiración. Esta herencia del original es precisamente ese "algo muy extraño" que pervive tras el proceso de destrucción del que nos habla Picasso al final de sus comentarios a Zervós. Balzac prosigue comparando el pie con el torso de una Venus de mármol de Paros aparecida entre los restos de una ciudad incendiada. Creo que esta metáfora resulta pertinente también para la comprensión de la génesis de la primera suma de destrucciones de Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, en relación con el canon clásico de belleza al que Picasso buscaba reemplazar; y en particular con una famosa escultura fragmentada del Louvre, la *Venus de Arles*, cuyo eco, tal y como he sugerido en otros lugares, resuena en el cuadro<sup>47</sup>. Ciertamente, Picasso puede haber encontrado una conexión entre la historia de Balzac y *Les Demoiselles*, cuyo primer nombre, *Le bordel philosophique*, sugerido por Apollinaire, fue dado a conocer en 1912<sup>48</sup>. Ambos términos del título de Apollinaire recuerdan a la novela de Balzac: *La obra maestra desconocida* fue incluida, ya lo hemos recordado, en la sección llamada "Estudios filosóficos" dentro de *La comedia humana*; y en la versión original de la historia Balzac ha-

casso, grabada en 1961 en Vallauris con ocasión del cumpleaños del Maestro. La escena se desarrolla mientras que Dominguín habla de sus toros. Música.

...  
— "Maestro, y la ilustración...

— La ilustración... nunca he ilustrado nada, no... son cosas mías añadidas a un texto al que esas imágenes más o menos se parecían [mi propia lectura sería "a las que el texto (por ejemplo el de Balzac) se parecían"]; vid. SIRCOULOMB-MÜLLER, op. cit. p. 45]...

— Sí, porque a pesar de todo las famosas ediciones de Vollard...

— Sí, y las cosas de Vollard... era Vollard quien tenía mis grabados y luego intentó con Cendrars... y Cendrars le dijo: "Por qué usa... *La obra maestra desconocida* de Balzac"... bueno, en fin, la usamos, mira, hace mucho tiempo... pero en fin... no es una verdadera ilustración".

<sup>47</sup> Vid. mi ensayo sobre la deuda de Picasso con la tradición provenzal en LAVIN, I., "Les filles d'Avignon. Picassos schöpferische Summe von Zerstörungen", *Picasso und die Mythen*, cat. exhib., Hamburg, 2002, pp. 42-55.

<sup>48</sup> Sobre el nombre de las *Demoiselles*, vid. RUBIN, W, et alt., *Les Demoiselles d'Avignon*, New York, 1994.

bía descrito a Catherine Lescault como "*une célèbre courtisane appelée 'la Belle-Noiseuse'*" (la Belleza Peleona). Resulta de particular interés recordar que Balzac hizo desaparecer cualquier referencia a su apodo y profesión en la segunda edición de 1847, quizá porque se dio cuenta de que había contradicho la tesis de Frenhofer de que el triunfo de la belleza de su virgen (pintada) superaría al de la joven real ("la triomphe de la beauté de sa vierge allait remporter sur celle d'une vraie jeune fille")<sup>49</sup>. Vollard utilizó la versión original.

44

Lo que parece claro a partir de todo esto es que Picasso, ya hubiera leído o no realmente la novela de Balzac en tiempos de la edición de Vollard, conocía perfectamente la idea de Balzac sobre la naturaleza destructiva y redentora de la lucha del pintor por destilar de la realidad la belleza abstracta, perfecta. Los aguafuertes ejemplifican esa batalla de tres modos: en la gran mayoría –nueve– aparecen artistas junto a una gran variedad de distorsiones, confusiones y abstracciones de sus, por lo general, desnudos modelos; dos imágenes reflejan la confrontación entre el toro y el caballo, aludiendo a la corrida; y otra hace referencia al inquietante y tradicional emblema de la belleza clásica: *Las tres gracias*. La última frase de las declaraciones de Picasso a Zervós refleja un cambio fundamental en el énfasis, que ahora se centra explícitamente en el carácter lento y progresivo de la destrucción en Balzac, y que transforma lo que para Frenhofer es un reducto en una suma. Cuando Picasso entró en el estudio de Murlot en 1945, su feroz lucha para conseguir un documento que diera un testimonio permanente y paso-a-paso de su creación destructora de una nueva Belleza había comenzado de verdad.

<sup>49</sup> BALZAC, H., *La comédie humaine*, Pierre-Georges Castex ed., 12 vols. Paris, 1980-7, X, pp. 432, 434, 1408, 1424, 1425.

En este sentido, Matisse nos ofrece un sorprendente paralelismo y también un contraste; y es que él usaba con frecuencia fotografías para dejar un recuerdo de la evolución de sus cuadros, a menudo hacia un nivel de abstracción superior. Pero su propósito no era documentar el proceso como tal, sino permitirle una evaluación del progreso de la obra: "Las fotos tomadas en el curso de la ejecución de la obra me permiten saber si la última realización se ajusta mejor [a su proyecto mental] que las precedentes; si he avanzado o retrocedido"<sup>50</sup>.

45

<sup>50</sup> Entrevista con Léon Degand publicada el 5 de octubre de 1945; traducción, con ligeras modificaciones en FLAM, J. *Matisse on Art*, London, 1973, p. 103. FOURCADE, D., *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*, Paris, 1972, p. 302. Muchas de estas secuencias fotográficas aparecen reproducidas en DELECTORSKAYA, L., ... *L'apparente facilité... Henri Matisse. Peintures de 1935-1939*, 1986.

Después de la aparición de mi ensayo inicial (LAVIN, I., 1993a), Yve-Alain Bois comentó brevemente mi discusión sobre esas fotografías de obras-en-progreso de Matisse en relación con la serie de los toros de Picasso (BOIS, Y.-A., *Matisse and Picasso*, Paris, 1998, pp.180, 184, 253 n. 322). Muy equivocada y engañosamente, él sostiene que yo negué cualquier tipo de relación entre ambos; al contrario, aunque puse el acento en las diferencias, el mismo hecho de que los considerara a ambos al mismo tiempo –por vez primera, por lo que sé– da testimonio de mi consideración hacia esa relación. Del mismo modo, Bois sostiene que parece que yo "considero las fotografías de Matisse como documentos realizados para un uso exclusivamente privado, sin la conciencia de que algunos fueran publicados tan pronto como en 1935 y frecuentemente después de entonces". En efecto, como hemos dicho, Matisse dijo específicamente que él hacía las fotografías para su uso particular, para calibrar su progreso, y esto es algo que confirma Delectorskaya al hablar de su manera de usarlas:

"A partir de las fotografías de etapas sucesivas, desechadas, del cuadro, él podía reflexionar sobre el camino recorrido, la evolución de la obra, verificar la adecuación de su progreso, o bien los errores cometidos; y juzgar *de visu* si en su voluntad de conseguir algo, había destruido algo esencial, o bien, si, al contrario, había dado un paso hacia adelante en su búsqueda". (DELECTORSKAYA, L., *L'apparente facilité... Henri Matisse. Peintures de 1935-1939*, 1986, p. 23).

El hecho de que también las publicara no contradice o califica su intención expresa, sino que, más bien, sugiere que su propósito a la hora de decidir enseñar las fotografías (en un primer momento se consideraron privadas, vid. MONOD-FONTAINE, I., *Oeuvres de Henri Matisse*, Paris, 1989, p. 93) era demostrar su trabajosa preparación al tiempo que disipar la falsa impresión de una "aparente facilidad" de su obra (tal y como apunta Monod-Fontaine y también Bois, op. cit., pág. 184). Éstas son las palabras del propio Matisse, en una carta al comisario de una exposición en Filadelfia en 1948 publicada en el catálogo de la misma –no por casualidad elegida por como título del libro que Delectorskaya le dedica a las fotografías:

A la atención de Henry Clifford.

Vence, 14 de febrero de 1948.

Querido Sr. Clifford:

Espero que mi exposición sea digna de todos los esfuerzos que le ha dedicado, esfuerzos que me conmueven profundamente.

Sin embargo, considerando la gran repercusión que puede tener, y viendo los grandes preparativos que necesita, me pregunto si su gran extensión no tendrá una consecuencia quizá nefasta en los jóvenes pintores. No sé cómo van a interpretar la impresión de aparente facilidad que percibirán después de una rápida mirada de conjunto sobre mis telas y dibujos. Sigo intentando disimular mis esfuerzos, sigo deseando que mis obras tengan la ligereza y alegría de la primavera, que impide que se aprecie el trabajo que ha costado hacerlas. Temo pues que los jóvenes, al no ver más que la aparente facilidad y las imperfecciones del dibujo se sirvan de ello como excusa para eludir ciertos esfuerzos que considero necesarios. (Carta reproducida en DELECTORSKAYA, L., op. cit., pp. 85 y ss.).

Matisse se refería a las sucesivas realizaciones como "etapas" [étaps], una noción que, como hemos visto, Picasso rechazaba de manera explícita<sup>51</sup>. Igualmente, Matisse describía los múltiples cambios llevados a cabo en su suite de dibujos *Temas y variaciones* como "una película de los sentimientos de un artista"<sup>52</sup>. La metáfora del cine expresaba la variación, no una progresión formal de los diferentes motivos; de hecho, mientras algunos de los temas comienzan con un dibujo sombreado, los demás bocetos son lineales y no revelan tendencia alguna hacia la posterior abstracción. Lo mismo puede decirse de la recientemente publicada colección de veintidós dibujos que Matisse realizó en un mismo día, que él describió como "el nacimiento de un árbol en la mente de un artista". Marcó las hojas con la fecha, "25/8 41", y las numeró como una secuencia. Puede decirse que los estudios progresan hacia la abstracción en el sentido "iconográfico" de que la serie comienza

46

Bois también hace notar que Picasso comenzó su serie el mismo día (en realidad dos días antes) de la apertura de una exposición en París en la que se mostraban muchas de esas fotografías (sobre esta exposición en la Galería Maeght, del 7 al 29 de diciembre de 1945, vid. especialmente MONOD-FONTAINE, op. cit., pp. 93-4, BOIS, op. cit., p. 184). Bois parece no darse cuenta de que Picasso ya había comenzado su serie de litografías de cabezas de mujer y desnudos progresivamente abstractos tres semanas antes. Por otra parte, las litografías, cada una de ellas independiente, de igual importancia y, por definición, realizadas expresamente para su publicación, son algo muy diferente a las fotografías realizadas en distintos estados para examinar el progreso de una obra. Finalmente, yo no he mantenido, ni de mis afirmaciones puede implicarse, tal y como Bois sugiere, que las litografías de Picasso representan el proceso de trabajo del artista, como sí lo hacen las fotografías de Matisse. Monod-Fontaine, en su introducción a DELECTORSKAYA, op. cit., p. 9 y ss. Describe el proceso que muestran las fotografías de las pinturas-en-progreso como sigue: "Sin embargo, la nitidez del amplio arabesco hacia el que tiende cada uno de los esfuerzos del pintor, cada estado de la obra parece más cercano en agosto que en septiembre: estos diferentes momentos fotografiados no marcan una progresión lineal, sino que, más bien, hacen pensar en el desorden de un crecimiento orgánico, con eclosiones, hallazgos fulgurantes, después momentos ingratos, en los que el cuadro entrevisto parece alejarse, casi perderse. Esta observación vale tanto para el conjunto como para los detalles...". Por el contrario, los toros contienen la naturaleza y el significado del arte tal y como Picasso lo concebía. A este respecto, resultan más pertinentes los árboles de Matisse; pero estos dibujos fueron enviados en una carta a un amigo aproximadamente dos años después de ser realizados, y no se publicaron hasta casi cincuenta años después de la muerte del artista.

<sup>51</sup> Cfr. FOURCADE, D., op. cit. index, vid. *Étaps*.

<sup>52</sup> MATISSE, H., *Dessins*, op. cit. Cfr. la carta a Pierre Matisse de febrero de 1945, *ibid.* p. 165, n. 13; BARR, H., *Matisse. His Art and his Public*, New York, 1951, p. 268. Vid. las observaciones de SCHNEIDER, P., *Matisse*, New York, 1984, pp. 374-8, 578-80, sobre la secuenciación temporal de Matisse. Schneider describe la costumbre del artista de superponer dibujos en una misma hoja. El método de Matisse de fotografiar su obra-en-progreso y su suite *Thèmes et Variations*, son analizados por FLAM, J., *Matisse's Subjects: Themes and Variations*, (no publicado), 1989, quien también alude a que Matisse a menudo emparejaba imágenes (no series secuenciales), la primera de las cuales reflejaba el "impacto del reconocimiento de la naturaleza", y la segunda una interpretación más abstracta.

con un árbol que tiene un tronco, rama y hojas, y acaba con las hojas únicamente, pero desde el punto de vista "formal" los dibujos son todos únicamente lineales<sup>53</sup>. En resumen, a pesar de las analogías y la permanente relación entre los dos artistas, no hay nada en toda la obra de Matisse, en relación con la transformación tanto del propósito como de la forma, remotamente parecido a la despiadada, sistemática y brutal destrucción a la que Picasso sometió a sus litografías dedicadas al toro.

Grabar y aguar la secuencia progresiva de estados, desde su relativa simplicidad a su relativa complejidad, es un proceso adecuado a la técnica empleada, ya que en una placa de metal las marcas son muy difíciles de eliminar por completo. Borrar es mucho más fácil en litografía, aunque también es cierto que Picasso, evidentemente, llevó esta técnica mucho más lejos de lo que los expertos consideraban factible<sup>54</sup>. De ahí empieza a emerger el nudo del drama de la creación puesto en escena en el taller de Mourlot. Sólo en la piedra era posible contar el particular tipo de historia que Picasso tenía en la cabeza: la destrucción en retroceso de una obra de arte concreta hasta llegar a su estado original; o, lo que es lo mismo, la progresiva evolución de una obra de arte a su estado ideal.

47

No es necesario decir que el proceso de simplificación y abstracción eran inherentes al programa cubista, y en alguna ocasión éste se había aproximado a una especie de proceso cuasi-serial. Un caso en concreto, que Picasso sin duda conocía, son las variaciones en la abstracción secuencial de una misma escultura que en su momento realizó Matisse. Se puede conjeturar acerca de si las esculturas fueron concebidas como una serie, ya que el autor las realizó de manera intermitente, a ve-

<sup>53</sup> FINSEN, H., ed. *Matisse Rouveyre Correspondance*, Paris, 2001, pp. 269-73 e Id. *Matisse. A Second Life*, cat. exhib., Paris, 2005, pp. 70-6.

<sup>54</sup> Sobre esta cuestión, respecto a la situación de la litografía después de la *David y Bathsheba*, de Lucas Cranach, vid. CASTLEMAN, R., en RUBIN, W., *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art*, New York, 1972, p. 170.

ces con intervalos de muchos años y casi nunca las exhibió juntas<sup>55</sup>. Además, la progresión consiste en reorganizar, más que en eliminar la forma modelada. Sí que podemos ver esa eliminación de la forma modelada en otro caso que –sospecho– Picasso también conocía, una secuencia de vacas del *De Stijl* pintor Theo van Doesburg, quien publicó una selección en un tratado sobre estética en 1925<sup>56</sup>; se trata no de variaciones sobre un mismo tema, sino que comienza con una fotografía y pasa por una serie de dibujos preparatorios para llegar a una pintura final completamente no objetiva. En las litografías de Picasso el proceso se hace coherente, se unifica, se trata como objeto, y se convierte en tema de una lección, no de teoría artística, sino de historia del arte. Por otra parte, esa lección es concebida de un modo especial, que podemos aprender mejor gracias a las vicisitudes del toro en la obra que Picasso le dedica.

48

Varios factores nos hacen pensar que el toro fue, en efecto, el tema principal de la orgía litográfica de Picasso [*ils. 2-12*]. El hecho de que las otras tres *suites* representen mujeres, evidentemente aquellas con las que se relacionaba habitual y, con frecuencia, tormentosamente, hace que parezca probable que ahí, como en otras obras de Picasso, el toro constituyera una suerte de imagen de sí mismo, además de un símbolo de la bestialidad en general<sup>57</sup>. Por otra parte, él comenzó la serie de

<sup>55</sup> Las cinco cabezas *Jeanette* (1910-1913), fueron mostradas como una serie completa sólo en 1950; las cuatro *Espaldas* no se exhibieron juntas en vida de Matisse. Este dato, junto con la naturaleza de la escultura de Matisse como "un instrumento privado para el estudio", es puesto de relieve por MEZZATESTA, M., *Henri Matisse. Sculpture/Painter*, cat. exhib. Fort Worth (Texas), 1984, p. 14.

<sup>56</sup> VAN DOESBURG, T., *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, Frankfurt, 1925, p. 18, figs. 15-18; cfr. McNAMEE, D., *Van Doesburg's Cow: A Crucial Translation*, *The Structurist*, 8, 1968, pp. 12-20; DOIG, A., *Theo van Doesburg. Painting into Architecture, Theory into Practice*, Cambridge, 1986, pp. 15-17. Por lo que conozco, fue COWART, J., *Roy Liechtenstein, 1970-1980*, cat. exhib. New York, 1981, p. 64, el primero en asociar los toros de Picasso y las vacas de Van Doesburg; posteriormente Cowart considera la serie de los toros de Liechtenstein como un reverso de los libros del tipo "Cómo dibujar", una relación que, como veremos, también puede aplicarse a las ideas de Picasso.

<sup>57</sup> Según Françoise Gilot (vid. GILLOT, F., LAKE, C., *Life with Picasso*, London, 1964, p. 85), los dos desnudos le representan a ella y a Dora Maar; cfr. STEINBERG, L., *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York, 1972, pp. 105 y ss. Una despierta y la otra dormida, cada una evoca en la mente de Picasso la presencia de la otra.

los toros después de las otras tres, pero en este caso con una particular intensidad; durante un tiempo despreció todo lo demás para perseguir al toro hasta su final, ¿o deberíamos decir hasta su principio? El toro tiene también un papel muy especial en los recuerdos de los que trabajaban en aquel tiempo en el taller de Mourlot "Un día... comenzó a trabajar en su famoso toro. Era un toro magnífico, de formas redondeadas. Pensaba para mis adentros que ahí acababa todo. Pero en absoluto. Le seguía un segundo y un tercero, más redondeados aún. Y así continuaban las cosas. Pero el toro ya no era el mismo. Comenzaba a disminuir, a perder peso... Picasso estaba resutando, más que añadiendo, a su composición... Iba cortando rodajas de su toro. Y después de cada cambio sacábamos una prueba. Él se daba cuenta de que nos tenía confundidos. Nos gastaba una broma, volvía a ponerse a trabajar, y hacía otro toro. Y cada vez quedaba menos y menos del toro. Solía mirarme y reirse. "Mira –decía– deberíamos darle este trozo al carnicero. Así la cliente podría decir: 'Quiero ese filete, o este otro'". Al final la cabeza del toro se parecía a la de una hormiga. Para la última prueba sólo quedaban algunas líneas. Yo le había estado observando en su trabajo, reduciendo, siempre reduciendo. Aún me acordaba del primer toro y me decía a mí mismo: "¡Lo que no entiendo es que haya acabado donde realmente debería haber empezado!" Pero él, Picasso, trataba de encontrar su propio toro. Y para conseguir su toro de una sola línea había procedido en estadios sucesivos a través de todos los demás setos. Cuando mirabas esa línea no podías imaginar cuánto trabajo llevaba consigo..."<sup>58</sup>.

49

<sup>58</sup> MOURLOT, F., *Picasso lithographe*, Paris, 1970 (trad. al inglés de J. Didry, *Picasso Lithographs*, Boston, 1970). La fascinante historia del toro, tal y como la recuerda Mourlot, merece la pena ser citada *in extenso*, vid. MOURLOT, F., *Gravés dans ma mémoire*, op. cit., pp. 26-9: "Pero, en diciembre, había tenido la historia del toro, eso nos poseyó a todos... El trabajo duró quince días. El 5 de diciembre, un mes después de su llegada a la Rue de Chabrol, Picasso pintó al agua un toro. Un toro magnífico, muy bien hecho, incluso amable. Y después nos lo dio para hacer una prueba; sacamos dos o tres, lo que hace de este toro que sea extremadamente raro de encontrar. Una semana después vuelve y pide una nueva piedra; retoma su toro al agua y a la pluma; vuelve a empezar el 18. Tercera prueba de estado, el toro se somete ahora al rasgado en plano, después con la plumilla, acentuando fuertemente los volúmenes; el toro llega a convertirse en un animal terrible, con unos cuernos y unos ojos espantosos. Eso no iba bien, Picasso lleva a cabo una cuarta prueba de estado el 22 de diciembre y una quinta el 24; cada vez simplifica más el dibujo,

distintos tipos de arte, es una figura clave en la evolución del fenómeno. Con el fin de ilustrar la prodigiosa memoria visual del maestro, Vasari narra una ocasión en la que el joven Miguel Ángel estaba cenando con algunos de sus colegas. Entre todos mantenían una disputa informal sobre quién podía dibujar "mejor" una figura sin estilo, simplona, dice Vasari, como esa especie de muñecas [*fantocci*] que hacen esos maleducados que andan pintarrajeando los muros de las casas. Miguel Ángel ganó el juego reproduciendo uno de esos garabatos [*gofferie*] que había visto mucho antes como si realmente lo tuviera ante él. El comentario que hace Vasari, que se trata de un objetivo difícil para alguien de gusto elaborado y adiestrado en el dibujo, demuestra que el maestro era muy consciente del significado de semejante interacción entre un estilo elevado y otro bajo<sup>27</sup>. Y también podemos encontrar yuxtaposiciones de este tipo en la espectacular serie de esbozos a carbón atribuidos a Miguel Ángel y sus ayudantes que fueron descubiertos hace algunos años en las paredes del presbiterio posterior al altar y en las estancias situadas bajo la capilla de los Medici en Florencia. Mediante una transformación particularmente mordente, un sofisticado y pomposo casco con plumas es redibujado para quedar ridiculizado como si fuera la cresta de un pavo<sup>28</sup>.

Un ejemplo aún más mordaz, y además de fecha casi contemporánea a la carta de Durero, tiene que ver con uno de los

<sup>27</sup> "Fue Miguel Ángel hombre de tenaz y profunda memoria, que sólo con ver una vez las cosas de los demás las retenía de tal modo y las utilizaba después sin que nadie se diera cuenta; ni jamás hizo cosa alguna que se contradijera con otra, porque se acordaba de todo lo que había hecho. En su juventud, estando con sus amigos pintores, se jugaron una cena a ver quién hacía una figura que no tuviera buen dibujo, que fuese basta, parecida a los fantoches que hacen los que no saben dibujar y con las que ensucian las paredes. Él se valió de la memoria; porque, acordándose de haber visto en una pared una de estas figuras deformes, la hizo como si la hubiera tenido ante sí toda entera, y superó a todos los demás pintores: algo difícil en un hombre tan lleno de estilo, acostumbrado a cosas selectas, que no podía salir limpio" (BAROCCHI, ed., 1962-72, op. cit., I, 124; vid. también IV, 2074 y ss.).

<sup>28</sup> DAL POGGETTO, P., *I disegni murali di Michelangiolo e della sua scuola nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo*, Florence, 1979, p. 267, n. 71 y p. 272, nn. 154, 156. Los bocetos atribuidos a Mino da Fiesole, descubiertos en una pared de su casa en Florencia, constituyen un precedente seguro de los dibujos de la capilla de los Medici; vid. SCIOLLA, G. C., *La scultura di Mino da Fiesole*, Torino, 1970, p. 113 y la bibliografía correspondiente.

primeros sonetos de Miguel Ángel. En dicho soneto el propio artista parodia su trabajo en los techos de la Capilla Sixtina, diciendo que las extremadamente duras condiciones físicas de la tarea perjudican su juicio [*giudizio*], es decir, el componente más excelso del arte, hasta el punto de que le impide ser un auténtico pintor y ruega por ello indulgencia:

"que a fuerza el vientre se junta en la barbilla

.....  
y el pincel sobre el rostro goteando,  
me lo va convirtiendo en pavimento rico.

.....  
extiéndome como un arco de Siria.

Más falaz y extraño  
el juicio brota que la mente lleva  
pues tira mal la cerbatana rota.

Mi pintura muerta  
defiende en adelante, Juan, y el honor mío,  
pues no estoy en mi sitio ni pintor me digo".

En el margen de esa página del manuscrito, Miguel Ángel realiza un apunte en el que aparece su cuerpo en un escorzo que le asemeja a un arco, sosteniendo con la mano el pincel como si fuera una flecha y en el techo una figura haciendo las veces de diana. Para nuestro propósito resulta de particular interés el sorprendente contraste de estilo entre las dos partes del dibujo: la figura del artista está retorcida, pero dibujada con elegancia; la del techo está deformada grotescamente y dibujada con una simpleza, si bien infantil, *amateur*<sup>29</sup>. El maestro transforma el propio techo de la Sixtina en un graffiti con el objeto de satirizar el arte elevado –en este caso el

<sup>29</sup> TOLNAY, C. de, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 vols., Novara, 1975-80 (vol. I, p. 126) también da cuenta de la disyunción entre las dos partes del dibujo.

suyo propio-. Sospecho que la figura grotesca de la bóveda alude a Dios Padre en la creación del sol y la luna, más exactamente al esbozo que subyace a la figura, como si fuera un estado "primitivo" de su elaboración. Si es así la intención de Miguel Ángel puede llegar aún más lejos: el hecho de estar realizado como grafiti expresaría la conciencia del artista tanto de lo inapropiado que resulta retratar al Creador como de lo banal que resulta la tradicional analogía entre la creación propia del artista y la de Dios.

32

Otro ejemplo, también en Roma, nos lleva a los tiempos del mismo Bernini. Se trata de un dibujo de Pieter van Laar, de sobrenombre "il Bamboccio", líder del famoso círculo de pintores flamencos residentes en la ciudad en el siglo XVII conocidos en esa época como "I Bamboccianti", "los pintores de muñecas", un término que hace referencia, despectivamente, a lo poco elegante de sus figuras y a la dudosa reputación de sus modelos. Los miembros de este grupo formaron una organización bastante poco organizada, los Bentvogel, famosos por su vida irregular, que ridiculizaba el elevado ideal renacentista del artista-caballero. El dibujo muestra el interior de una taberna llena de clientes juerguistas; la pared posterior está cubierta de todo tipo de dibujos torpes y grotescos, incluida la caricatura de una cabeza de perfil<sup>30</sup>. Muchas obras de "I Bamboccianti" suponen una reflexión sobre la teoría y la práctica del arte, y la de Van Laar es sin duda una exaltación irónica del arte satírico y popular, en disputa con la gran y a menudo grandilocuente tradición humanista. Se nos invita a contemplar esta ironía mediante esas figuras que dirigen su atención a la palabra *Bamboccio* inscrita debajo de una figura parecida a una muñeca vista por detrás y una cabeza de perfil situada a su lado.

<sup>30</sup> Sobre este dibujo, vid. JANECK, A., *Untersuchung über den Holländischen Maler Pieter van Laer, genannt Bamboccio*, Diss., Würzburg, 1968, pp. 122 y ss.; y LEVINE, 1987. La figura que aparece detrás en la pared se repite, entre otros lugares, en una pintura atribuida a Van Laar en Munich; JANECK, op. cit. p. 137 y ss.; vid. también KREN, T., "Chi non vuol Baccio: Roeland van Laer's Burlesque Painting about Dutch artists in Rome," *Simiolus*, XI, 1980, p. 68. Sobre los *Bamboccianti* vid. LEVINE Y MAI eds.

Hay un aspecto que se deriva claramente de la prehistoria de la deliberada y explícita explotación por parte de Bernini de la vulgaridad estética. Un artista que exhibía esa sorprendente sensibilidad hacia lo que resulta desagradable a la vista lo hacía para defender una tesis sobre el arte o sobre su profesión. Las tesis eran, a fin de cuentas, profundamente personales y tenían que ver con la relación entre la creatividad ordinaria o común y lo que normalmente se llamaba "arte". No hay duda de que hay también un ingrediente propio de la teoría –o incluso de la filosofía– del arte en esa actitud de Bernini, pero con él el énfasis cambia. Su estilo vulgar no es un instrumento para hablar del arte o de qué es ser un artista, sino para hacerlo sobre las personas o, más bien, sobre lo que supone ser persona. Sus sátiras estéticas son estrictamente *ad hominem* y por esta razón, creo, en el caso de Bernini podemos hablar de la primera vez en que la caricatura no es sólo arte, sino el arte de la sátira social.

33

La invención de Bernini tuvo gran éxito, y él mismo presentó el concepto y el ejemplo a Luis XIV, durante la visita del primero a la corte francesa en 1665: al monarca le divirtió enormemente<sup>31</sup>. Por supuesto, no hay evidencia de que Bernini intentara jamás publicar sus bromas en forma impresa; el fenómeno de la caricatura como instrumento público de reforma social nace en la Inglaterra del XVIII. No obstante, esos humildes dibujos nacieron de una reflexión muy profunda, y estaban muy lejos de ser para él una mera nimiedad. Ambas consecuencias

<sup>31</sup> Se alude a las caricaturas en dos reveladores pasajes del diario que Chantelou escribe durante la visita de Bernini a la corte. Aquél usa la expresión, atribuida a Carracci, "retratos cargados". Durante una audiencia con el rey "el caballero dijo riéndose: 'estos señores tienen al Rey a su merced durante todo el día y no me lo quieren dejar ni siquiera media hora; me viene la tentación de hacer la caricaturas [portrait chargé] de cualquiera'. Nadie entendía esto; le dije al Rey que eran retratos que buscaban el parecido en lo feo y lo ridículo. El abad Butti tomó la palabra y dijo que el caballero era admirable en este tipo de retratos, que habría que hacérselo ver a Su Majestad y como se habló de una mujer, el caballero dijo que 'Non bisognava caricar le donne che da notte'. Poco después fue el propio Butti la víctima: "al hablar alguien de la caricatura el caballero dijo que había hecho la del abad Butti, quien buscó a Su Majestad para enseñárselo, y al no encontrarla, pidió lápiz y papel y lo hizo en un abrir y cerrar de ojos delante del Rey, a quien le causó gran placer nada más verlo, como hizo también el señor y los otros, tanto los que habían entrado como los que estaban en la puerta" (CHANTELOU, P., *Journal du Cavalier Bernin en France*, París, 1885, L. Lalanne ed.).

pueden desprenderse, junto con la clara conciencia de Bernini sobre lo que estaba haciendo, de una simpática carta que escribió a un amigo llamado Bonaventura (que significa "buena suerte" en italiano) acompañando a dos de esos dibujos, hoy perdidos: "Como caballero que soy, te doy mi palabra de que nunca te enviaré más dibujos como éstos; así, al tener esos dos retratos, podrás decir que tienes todo lo que Bernini el torpe es capaz de hacer. Pero como dudo de que tu poco iluminado talento pueda reconocerlos, te diré que el más alto es Don Ghiberti y el más bajo Bona Ventura. Créeme, has tenido una gran suerte, porque nunca he tenido satisfacción más grande que con esas dos caricaturas y he puesto en ellas toda mi alma. Cuando te visite comprobaré si las aprecias.

Tu amigo de corazón

G.L. Bern.

34

Roma, 15 de marzo de 1652<sup>32</sup>

Ésta es, por cierto, la primera vez que podemos ver usada la palabra *caricatura* tal y como la usamos hoy, como nombre para una cierta clase de dibujos. Lo innoble alcanza aquí el estatus de concepto visual e intelectual independiente.

Podemos decir que con la invención de la caricatura la estética inculta alcanzó por primera vez el estatuto propio de la expresión consciente. Se instituyó una forma de arte alternativo que ayudó a preparar el camino para una penetración constante y cada vez más amplia en el interior de la tradición clásica tal y como había sido definida por los teóricos del Renacimiento. La Bella comenzó a aceptar a la Bestia, y el futuro

<sup>32</sup> ...mio sig.re

Da chavaliere vi giuro di non mandarvi più disegni perché avendo voi questi due ritratti potete dire d'avere tutto quel che può fare quel baldino di Bernino, ma perché dubito che il Vostro corto ingegno non sapia conoscerli per non Vi fare arrossire Vi dico che quel più lungo è Don Ghiberti e quel più basso è Bona Ventura. Credetemi che a Voi è toccato aver la buona Ventura perché mai mi sono più sodisfatto che in queste due caricature e lo fatte di cuore. Quando verrò costi vedrò se ne tene conto. Roma 15 marzo 1652. Vero amico. G.L. Bern. (OZZOLA, L., "Tre lettere inedite riguardanti il Bernini," *L'Arte*, IX, 1906, 205; LAVIN, "Duquesnoy's Nano", op. cit., p. 45, n. 76).

de su relación quedaba asegurado. De todos modos, y casi por definición, la caricatura, así como el paralelo florecimiento de la presencia del arte infantil y el grafiti en el marco de obras de mayor calidad, es un fenómeno estrictamente *ad hoc*, vinculado irrevocablemente a una persona, situación o contexto particulares y también a un momento fechado en el tiempo, es decir, en la historia. Cabe decir que, por muy importantes y seminales que fueran esos avances a la hora de transformar valores culturales, con la llegada del arte moderno acontecerá algo radicalmente nuevo. Aquí tendrá lugar ese proceso que acabará en una repetición al revés de la revolución histórica del Renacimiento, el cual había proporcionado justificación y complejidad a la tradición clásica; un proceso que, por lo tanto, en primer lugar despertará a la Bestia dormida. Lo simple y no-elaborado se verá elevado, *en principio*, a la categoría de norma a la que el verdadero hombre moderno, en su espíritu comunitario, debe volver o debe aspirar para así alcanzar un *summum bonum* tan intemporal como universal. Las diversas formas de arte-sin-historia se apreciarán entonces no solamente como aberraciones, alternativas o estadios primitivos de una cultura elaborada, sino como fines en sí mismas, dignas de emulación hasta el punto de suplantar por completo a la cultura elaborada misma. Lo que se percibirá, al fin y a la postre, será la sustancia proteica de la que todas esas formas de expresión aparentemente inconscientes están hechas: su a-historicidad, la visión de un ideal de inocencia y autenticidad distante pero alcanzable. El historicismo se autodestruye.

\* \* \* \*

El 2 de noviembre de 1945, Picasso entró en el taller de litografía de Fernand Mourlot en la Rue de Chabrol en París, se

35

enfrentaba ahora con una técnica con la que anteriormente sólo había trabajado unas pocas veces, y nunca con continuidad. En cualquier caso, ese día –como si celebrara la liberación de París y el final de la guerra– Picasso dio comienzo a una auténtica orgía de creatividad litográfica que se prolongó durante cuatro meses<sup>33</sup>. Trabajaba al menos doce horas al día, casi sin interrupción. Uno de los empleados del taller nos narra esa frenética actividad: “Nos entregaba una piedra y apenas dos minutos más tarde ya estaba trabajando otra vez con el lápiz de cera [*crayon*] y el pincel. No había descanso para él. Como litógrafos que éramos nos tenía asombrados. Cuando haces una litografía, la piedra ha sido preparada, y si tienes que hacer alguna corrección la piedra ha de ser retocada... de acuerdo. Tirábamos doce o quince pruebas para él y le devolvíamos la piedra preparada. Entonces hacía su segunda prueba. Normalmente, en una piedra como esa, cuando ya ha sido retocada dos veces, la preparación original se estropea... ¡Y él raspaba la superficie y añadía tinta y lápiz y lo cambiaba todo! Después de toda esta operación el dibujo se hacía por lo general indescifrable y se destruía. ¡Pero él...! Cada vez que lo hacía resultaba perfecto. ¿Por qué? Es un misterio... Picasso era un auténtico y duro trabajador. Solíamos parar a las ocho de la tarde y él seguía allí hasta las ocho y media de la mañana. A veces le sugería que debíamos parar un día... Miraba a la piedra, encendía un *Gauloise* y me daba otro, y entonces nos íbamos otra vez... y por la mañana comenzábamos de nuevo”<sup>34</sup>.

36

<sup>33</sup> El catálogo básico de las litografías de Picasso es el de MOURLOT, F., *Picasso lithographe*, Paris, 1970 (hay traducción inglesa de J.Didry, *Picasso's Lithographs*, Boston, 1970). Unos comentarios breves pero muy esclarecedores sobre la serie de los toros pueden encontrarse en dos publicaciones relativamente poco comunes: *Picasso: The Bull*, National Gallery of Art, Washington (con introducción de Andrew Robinson); DEUCHLER, F., *Picasso. Thèmes et variations, 1945-46. Une collection Picasso II*, 1974 (un catálogo parca y sin paginar de la colección de Marie-Thérèse Walter, que incluye tres pruebas de estado y dos impresiones al revés del toro no incluidas por Mourlot, de las que, evidentemente, se hicieron sólo pruebas de ensayo). Deuchler apunta (p. 24, n. 8) que Picasso produjo solo veintisiete litografías de 1919 a 1930, y ninguna más después hasta las Mourlot. Ciertamente, parece que con anterioridad a 1945 a Picasso, no le gustaba la litografía.

<sup>34</sup> Hélène Parmelin es quien describe de modo muy real cómo era el trabajo de Picasso en el taller de Mourlot, en su introducción al catálogo de éste último. El pasaje citado aquí, Parmelin recoge las impresiones del operario Jean Celestin (p. 3). El propio Mourlot nos cuenta sus recuerdos de aquellos días en sus *Gravés dans ma mémoire*, Paris, 1979, pp. 11-37. Vid. también el prefacio de Sabartés al vol. I de la primera edición de MOURLOT, F.,

Sabemos todo lo que hizo durante ese periodo y podemos ser testigos de su progreso día a día. Los mejores resultados de esta frenética actividad fueron cuatro series de grabados, dos cabezas de mujer, un par de desnudos y un toro. Picasso abordó los temas en ese orden, produciendo respectivamente seis, diez, dieciocho y once versiones; de cada variedad se apartaba un número de láminas –me resisto a llamarlas “pruebas”–, que se reservaba el artista. En cada caso, la suite no se componía de piedras litográficas separadas, sino de trabajos sucesivos sobre la misma piedra<sup>35</sup>.

La narración confirma la evidencia de que las impresiones reales, las que poseía Picasso, eran el proceso mismo, la secuencia de estados [*stages, états*] y su efecto acumulativo en tanto serie. Sin duda, Picasso parece haber puesto aquí en práctica una idea que había expresado algunos meses antes, cuando hablaba de uno de sus cuadros: “Si fuera posible, lo dejaría tal como está, entonces comenzaría de nuevo y lo llevaría a un estado más avanzado pero en otro lienzo. Entonces haría lo mismo con este otro. Nunca habría un lienzo *acabado*, sino sólo los diferentes *estadios* de la elaboración un único cuadro, que normalmente suelen desaparecer en el curso del trabajo”<sup>36</sup>.

37

Por lo que yo he podido investigar, nunca antes se había visto nada semejante. Desde luego, no hay nada nuevo en trabajar en serie sobre un único tema –nos vienen a la cabeza las fachadas de catedrales de Monet–; y tampoco hay nada nuevo en usar los múltiples pasos de una sola impresión –los grabados impresionistas conseguían efectos variados comparables

*Picasso lithographe*, Monte Carlo, 1947-1964; GILOT, F. y LAKE, C., London, 1964, pp. 88 y ss.; MOURLOT, F., *Picasso lithographe* (op. cit.), pp. 104 y ss. Todos dan cuenta de la implicación apasionada de Picasso en el proceso de la litografía y de su ruptura revolucionaria con las limitaciones tradicionales del medio.

<sup>35</sup> Los frutos de la relación de Picasso con la litografía se recogen en MOURLOT, F., *Picasso lithographe*, op. cit., pp. 15-44; Baer lleva a cabo unas importantes matizaciones al respecto en BAER, 1983, pp. 127-31.

<sup>36</sup> BRASSAI, *Picasso and Company*, (trad. F. Price), New York, 1966, p. 182 (10 de Julio de 1945); Id. *Conversations avec Picasso*, Paris, 1964, pp. 224.

a los de Monet mediante múltiples modificaciones de la misma plancha—<sup>37</sup>. Picasso había sometido algunas de sus propias planchas grabadas a cincuenta o quizá más modificaciones<sup>38</sup>. Tres aspectos fundamentales, tomados en conjunto, distinguen la serie de litografías. Primero, cada estado adquiere una nueva autosuficiencia, pues los distintos retoques tienen un tratamiento muy diferente. En vez de tirar un pequeño número de pruebas de ensayo antes de proceder a una tirada más larga, Picasso pedía que se hiciera un número fijo y normalmente largo de impresiones —ochenta o noventa— a partir de cada prueba de estado, incluyendo la última el último, al que se le daba una tirada adicional, final, propia. En el caso del toro, varios apuntes y una acuarela, un número de estados intermedios, de los que evidentemente sólo se conservaban las pruebas únicas, y las litografías realizadas independientemente, tomados todos en su conjunto, constituyen el claro síntoma de que Picasso estudiaba realmente las soluciones a las que sometería a la ya castigada piedra<sup>39</sup>. Claramente, ni las pruebas de estado ni las múltiples láminas producidas a partir de ellas eran "pruebas" en la acepción corriente del término; eran concebidas como una serie única —si no predeterminada—, y se pretendía que fueran comparadas la una con la otra. Segundo, los nuevos diseños no eran simples variaciones, sino transformaciones progresivas de un tema básico; es como si Picasso se hubiera propuesto contar una historia, una narración épica de la vida de una obra de arte. Tercero, la secuencia formal y conceptual evolucionaba en la dirección opuesta a la de anteriores series. Normalmente,

<sup>37</sup> No hay un estudio completo sobre el desarrollo de la técnica de la secuencia en el arte moderno; no obstante vid. COPLANS, J. *Serial Imagery*, cat. exhib. Pasadena y New York, 1968, pp. 7-30; y los capítulos introductorios de SEIBERLING, G., *Monet's Series*, New York y London, 1981; sobre esto último vid. TUCKER, 1898. DEUHLER, F., *Thèmes et variations* (op. cit.) también enfatiza la novedad de las series de Picasso, contrastándolas con las catedrales de Monet, en las que sólo cambia el color y no las formas, y con los árboles de Mondrian, donde las formas se hacen totalmente abstractas.

<sup>38</sup> Sobre la obra gráfica de Picasso en general, GEISER, B., *Picasso. Peintre-graveur*, 4 vols, Bern, 1933-1986.

<sup>39</sup> ZERVOS, C., *Pablo Picasso. Catalogue des peintures et dessins*, 33 vols. Paris, 1932-1978, XIV, nos. 130, 132, 133, 136; MOURLOT, F., *Picasso lithographe*, op. cit., nos. 21, 27, 28; DEUHLER, F., *Picasso. Thèmes et variations*, op. cit., nos. 49, 50, 55, 58, 61.

los sucesivos estados, incluidos los de Picasso se hacían cada vez más y más ricos y complejos. El toro empezó de ese modo: con un segundo estadio más oscuro y cargado que el primero. Pero, a partir de entonces, las composiciones se hicieron cada vez más simples y esquemáticas —más "abstractas", si esta palabra puede tener sentido en este contexto—.

Aunque puedan parecer una coincidencia, creo que esas innovaciones guardan una dependencia entre sí y son complementarias; en tal caso, las litografías no serían sino la ejemplificación consciente y programática de las sinceras confesiones que el mismo Picasso realizó en una entrevista con Christian Zervos en 1935: "En los viejos tiempos —decía— los cuadros avanzaban hacia su completitud por progresión. Cada día había algo nuevo. Un cuadro solía ser una suma de adiciones. En mi caso un cuadro es una suma de destrucciones. Yo pinto un cuadro, entonces lo destruyo. Pero a fin de cuentas nada se pierde... Sería muy interesante conservar en fotografías, no las etapas, sino la metamorfosis de un cuadro. Posiblemente podría descubrirse el recorrido que ha seguido el cerebro al materializar un sueño. Pero debemos darnos cuenta de algo muy extraño: una pintura básicamente no cambia, su primera *visión* permanece intacta, a pesar de las apariencias"<sup>40</sup>.

Siento una especial satisfacción al relacionar la tesis de la "suma de destrucciones" con la serie de los "Toros", y me inclino a sospechar que esa conexión puede tener su origen en el propio Picasso, gracias a mi descubrimiento, mucho después de que este ensayo se publicara por vez primera, de que el pasaje había sido citado, sin comentario alguno, como epigrama

<sup>40</sup> BARR, H., *Picasso. Forty years of his Art*, New York, 1939, pp. 13 y ss.; ZERVOS, C., "Conversation avec Picasso", *Cahiers d'Art*, X, 1935, pp. 173-8.

La evolución de la serie del toro parece contradecir la crítica de Picasso a las series de dibujos de Matisse: "Matisse hace un dibujo, después lo copia... lo vuelve a copiar cinco veces, diez veces, sin parar de depurar su trazo... está convencido de que el último, el más depurado, es el mejor, el más puro, el definitivo; a pesar de eso lo más frecuente es que fuera el primero... En cuestión de dibujo, nada es mejor que el primer impulso". (BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, op. cit., p. 71, inicios de octubre de 1943). En cualquier caso, la serie de litografías del toro de Picasso no comenzó como "dibujo".

de una publicación de 1947 de la colección Meric Callery de las litografías Murlot exhibidas en el Museo de Arte Moderno<sup>41</sup>. En esta modesta publicación todas las litografías fueron acertadamente intercaladas a lo largo de una traducción inglesa de la famosa novela corta de Balzac *La obra maestra desconocida*, fuente de inspiración de muchos artistas, siendo –con anterioridad a Picasso– Cézanne el más importante de ellos. El texto había sido publicado por Ambroise Vollard en 1931, acompañado de una serie de dibujos y trece aguafuertes de Picasso, los últimos concebidos como ilustraciones. Puesto que imaginé que yo había sido el primero en conectar el *dictum* de Picasso con la serie de litografías, y puesto que no se había dado ninguna explicación para vincular ambas cosas en la publicación de 1947, me decidí a leer la historia de Balzac buscando en el propio texto la explicación<sup>42</sup>.

40

La trama se desarrolla alrededor de la lucha de diez años del anciano, hermético y obsesivo pintor Frenhofer para alcanzar la absoluta perfección en un retrato de su hermosa modelo, Catherine Lescault. Al final, Frenhofer cede a la curiosidad de los pintores Porbus y Poussin, permitiendo una comparación entre la belleza viva de la joven Gillette, amante de Poussin, y su escondida obra maestra, la cual –en su aparente error– considera muy superior. La comparación resulta catastrófica, y la historia acaba con Frenhofer destruyendo su obra y suicidándose. El momento crucial de la revelación en la trágica e irónica historia de Balzac llega cuando al ver la pintura Poussin dice: "–Aquí no veo más que colores confusamente amonto-

<sup>41</sup> Picasso, *Forty Nine Lithographs together with Honore Balzac's The Hidden Masterpiece, in the Form of an Allegory*, New York, 1947.

<sup>42</sup> En su valioso libro sobre la relevancia de la novela de Balzac ASHTON, D. *A Fable of Modern Art*, London 1980, p. 92, vincula la interpretación que Picasso hace de la obra de arte desconocida con su suma de destrucciones, pero no a la cita de Balzac o a la serie de litografías. En un epílogo a la edición de 1966 de la novela con aguafuertes de Picasso, el anónimo autor habla de la destrucción picassiana como el reverso de la de Frenhofer (BALZAC, H. *Le chef-d'oeuvre inconnu. Illustrations de Picasso*, Paris, 1966). He descubierto recientemente que Hans Belting también relaciona la "suma de destrucciones" de Picasso con la novela de Balzac, vid. BELTING, H., *The Invisible Masterpiece*, Chicago, 2001, pp. 266-8.

nados y contenidos por una multitud de extrañas líneas que forman un muro de pintura.

–Estamos en un error, ¡mire! –continuó Porbus.

Al acercarse percibieron, en una esquina del lienzo, el extremo de un pie desnudo que salía de ese caos de colores, de tonalidades, de matices indecisos, de aquella especie de bruma sin forma; un pie delicioso, ¡un pie vivo! Quedaron petrificados de admiración ante ese fragmento librado de una increíble, de una lenta y progresiva destrucción. Aquel pie aparecía allí como el torso de alguna Venus de mármol de Paros que surgiera entre los escombros de una ciudad incendiada."<sup>43</sup>

Se ha dicho con frecuencia que a Picasso le había fascinado la lectura de *La obra maestra desconocida*, la cual, significativamente, fue incluida en *La comedia humana*, en la sección llamada "Estudios filosóficos". Pero a mí me parece ahora claro que este pasaje de Balzac inspiró sin duda la explicación que Picasso dio en 1935 sobre su propio trabajo como la búsqueda de una obra maestra de la aniquilación, un proceso de destrucción creativa y de redención del pasado, es decir, de la tradición clásica del arte como una idealización de la naturaleza; y, del mismo modo, inspiró también su proyecto de una serie de litografías progresivas, en una sola piedra, que llevó a cabo en el taller de Murlot una década después.

41

Es claramente manifiesto que los aguafuertes de Picasso no ilustran el relato de un modo convencional o coherente, ni tampoco es cierto que él hubiera ya leído la historia cuando realizó los doce aguafuertes originales a petición de Vollard en 1927<sup>44</sup>. Cuando llegó el momento de la publicación, en 1931, añadió un decimotercer aguafuerte como una especie de índice, con los esbozos abreviados de las ilustraciones numera-

<sup>43</sup> BALZAC, H. DE, *La obra maestra desconocida*, (trad. esp. Ingalil Rudin y Ana Iribas), Madrid, Visor, 2001, pp. 54-55.

<sup>44</sup> Sobre esta cuestión, vid. ASHTON, D, op. cit., p. 91; CHABANNE, T., "Picasso illustre...illustre Picasso", en *Autour du Chef-d'Oeuvre inconnu de Balzac*, Paris, 1985, pp. 97-128.

dos secuencialmente. De todos modos, en el propio libro, y presumiblemente con permiso del mismo Picasso, Vollard cambió la secuencia<sup>45</sup>. Sea como fuere, es digno de mención que las imágenes tienen fundamentalmente que ver con la relación entre el artista, sus modelos, hermosos, clásicos, en su mayor parte desnudos, y esas otras imágenes que, distorsionadas y abstraídas de distintas maneras, aquél crea; y que no puede percibirse en la secuencia una progresión prefijada ya sea estilística o temática. Un extremo de la abstracción aparece en el que quizá sea el más famoso de los aguafuertes, en el que se nos muestra a un "modelo" maduro y vestido tejiendo, mientras el artista desnudo llena la superficie de su lienzo como si fuera un grafiti en una pared, con una serie de filigranas de tirabuzones y líneas entrecruzadas que constituyen irónicamente la réplica de las intrincadas circunvoluciones de la creación que está realizando el modelo (Picasso n. IV). Resulta significativo que Picasso situara esta escena en el medio de la serie; Vollard lo hizo al final del libro, en correspondencia con la destrucción final con la que concluye la narración. En este caso, al menos Vollard creó una relación narrativa, ilustrativa, entre imagen y texto que Picasso no pretendió; y es que Picasso insistía en que, aunque algunas veces podía darse una coincidencia, él realmente nunca "ilustró" nada, y en concreto en el caso de la edición Vollard de Balzac lo negó explícitamente<sup>46</sup>. Un aspecto de particular interés

<sup>45</sup> La sentencia de Picasso (vid. nota siguiente) acerca de que él no había ilustrado libros en el sentido normal del término se ve confirmada por las instrucciones que Vollard da al encuadernador que revisa las instrucciones dadas por Picasso. El "Avis au relieur" de Vollard fue impreso al final del libro (p. 45), inmediatamente antes de la disposición prevista por el propio Picasso, presumiblemente para que los aguafuertes sin numerar, concebidos independientemente de la secuencia narrativa del texto, estuvieran disponibles en hojas sueltas (como es el caso de la copia existente en la Biblioteca de la Universidad de Princeton). Resulta difícil de imaginar que Vollard hubiera reordenado la secuenciación indicada en el aguafuerte decimotercero de Picasso sin el consentimiento del artista. En su "Avis", Vollard su disposición y la de Picasso en términos puramente formales: "Quizá se extrañará de que el índice de los aguafuertes no siga el orden que figuraba en la distribución del libro. Han sido colocadas con el fin de obtener el mejor efecto de equilibrio. Además, en la composición el artista ha buscado ante todo obtener un efecto de armonía". La distribución está expuesta en un cuadro en SIRCOULOMB-MÜLLER, V.A., "Picasso und Das unbekannte Meisterwerk... auf der suche nach dem Absoluten", en *Das Buch als Bild: Picasso 'Illustriert'*, cat. exhib., Wiesbaden, 2002, pp. 43-56, 61-3.

<sup>46</sup> CHABANNE, T., "Picasso illustre... illustre Picasso", op. cit., p. 117:

*France Culture* publica una entrevista de uno de sus reporteros con D.-H. Kahnweiler y Pi-

tiene que ver con el hecho de que en la historia de Balzac, al final, un fragmento del tema original sigue presente en la, por otra parte, totalmente incomprensible pintura: en la esquina del lienzo, el hermoso pie del modelo desnudo de una mujer, hacia el que los consternados y perplejos visitantes, Porbus y Poussin, muestran una gran admiración. Esta herencia del original es precisamente ese "algo muy extraño" que pervive tras el proceso de destrucción del que nos habla Picasso al final de sus comentarios a Zervós. Balzac prosigue comparando el pie con el torso de una Venus de mármol de Paros aparecida entre los restos de una ciudad incendiada. Creo que esta metáfora resulta pertinente también para la comprensión de la génesis de la primera suma de destrucciones de Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, en relación con el canon clásico de belleza al que Picasso buscaba reemplazar; y en particular con una famosa escultura fragmentada del Louvre, la *Venus de Arles*, cuyo eco, tal y como he sugerido en otros lugares, resuena en el cuadro<sup>47</sup>. Ciertamente, Picasso puede haber encontrado una conexión entre la historia de Balzac y *Les Demoiselles*, cuyo primer nombre, *Le bordel philosophique*, sugerido por Apollinaire, fue dado a conocer en 1912<sup>48</sup>. Ambos términos del título de Apollinaire recuerdan a la novela de Balzac: *La obra maestra desconocida* fue incluida, ya lo hemos recordado, en la sección llamada "Estudios filosóficos" dentro de *La comedia humana*; y en la versión original de la historia Balzac ha-

casso, grabada en 1961 en Vallauris con ocasión del cumpleaños del Maestro. La escena se desarrolla mientras que Dominguín habla de sus toros. Música.

...  
— "Maestro, y la ilustración...

— La ilustración... nunca he ilustrado nada, no... son cosas mías añadidas a un texto al que esas imágenes más o menos se parecían [mi propia lectura sería "a las que el texto (por ejemplo el de Balzac) se parecían"]; vid. SIRCOULOMB-MÜLLER, op. cit. p. 45]...

— Sí, porque a pesar de todo las famosas ediciones de Vollard...

— Sí, y las cosas de Vollard... era Vollard quien tenía mis grabados y luego intentó con Cendrars... y Cendrars le dijo: "Por qué usa... *La obra maestra desconocida* de Balzac"... bueno, en fin, la usamos, mira, hace mucho tiempo... pero en fin... no es una verdadera ilustración".

<sup>47</sup> Vid. mi ensayo sobre la deuda de Picasso con la tradición provenzal en LAVIN, I., "Les filles d'Avignon. Picassos schöpferische Summe von Zerstörungen", *Picasso und die Mythen*, cat. exhib., Hamburg, 2002, pp. 42-55.

<sup>48</sup> Sobre el nombre de las *Demoiselles*, vid. RUBIN, W, et alt., *Les Demoiselles d'Avignon*, New York, 1994.

bía descrito a Catherine Lescault como "*une célèbre courtisane appelée 'la Belle-Noiseuse'*" (la Belleza Peleona). Resulta de particular interés recordar que Balzac hizo desaparecer cualquier referencia a su apodo y profesión en la segunda edición de 1847, quizá porque se dio cuenta de que había contradicho la tesis de Frenhofer de que el triunfo de la belleza de su virgen (pintada) superaría al de la joven real ("la triomphe de la beauté de sa vierge allait remporter sur celle d'une vraie jeune fille")<sup>49</sup>. Vollard utilizó la versión original.

44

Lo que parece claro a partir de todo esto es que Picasso, ya hubiera leído o no realmente la novela de Balzac en tiempos de la edición de Vollard, conocía perfectamente la idea de Balzac sobre la naturaleza destructiva y redentora de la lucha del pintor por destilar de la realidad la belleza abstracta, perfecta. Los aguafuertes ejemplifican esa batalla de tres modos: en la gran mayoría –nueve– aparecen artistas junto a una gran variedad de distorsiones, confusiones y abstracciones de sus, por lo general, desnudos modelos; dos imágenes reflejan la confrontación entre el toro y el caballo, aludiendo a la corrida; y otra hace referencia al inquietante y tradicional emblema de la belleza clásica: *Las tres gracias*. La última frase de las declaraciones de Picasso a Zervós refleja un cambio fundamental en el énfasis, que ahora se centra explícitamente en el carácter lento y progresivo de la destrucción en Balzac, y que transforma lo que para Frenhofer es un reducto en una suma. Cuando Picasso entró en el estudio de Murlot en 1945, su feroz lucha para conseguir un documento que diera un testimonio permanente y paso-a-paso de su creación destructora de una nueva Belleza había comenzado de verdad.

<sup>49</sup> BALZAC, H., *La comédie humaine*, Pierre-Georges Castex ed., 12 vols. Paris, 1980-7, X, pp. 432, 434, 1408, 1424, 1425.

En este sentido, Matisse nos ofrece un sorprendente paralelismo y también un contraste; y es que él usaba con frecuencia fotografías para dejar un recuerdo de la evolución de sus cuadros, a menudo hacia un nivel de abstracción superior. Pero su propósito no era documentar el proceso como tal, sino permitirle una evaluación del progreso de la obra: "Las fotos tomadas en el curso de la ejecución de la obra me permiten saber si la última realización se ajusta mejor [a su proyecto mental] que las precedentes; si he avanzado o retrocedido"<sup>50</sup>.

45

<sup>50</sup> Entrevista con Léon Degand publicada el 5 de octubre de 1945; traducción, con ligeras modificaciones en FLAM, J. *Matisse on Art*, London, 1973, p. 103. FOURCADE, D., *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*, Paris, 1972, p. 302. Muchas de estas secuencias fotográficas aparecen reproducidas en DELECTORSKAYA, L., ... *L'apparente facilité... Henri Matisse. Peintures de 1935-1939*, 1986.

Después de la aparición de mi ensayo inicial (LAVIN, I., 1993a), Yve-Alain Bois comentó brevemente mi discusión sobre esas fotografías de obras-en-progreso de Matisse en relación con la serie de los toros de Picasso (BOIS, Y.-A., *Matisse and Picasso*, Paris, 1998, pp.180, 184, 253 n. 322). Muy equivocada y engañosamente, él sostiene que yo negué cualquier tipo de relación entre ambos; al contrario, aunque puse el acento en las diferencias, el mismo hecho de que los considerara a ambos al mismo tiempo –por vez primera, por lo que sé– da testimonio de mi consideración hacia esa relación. Del mismo modo, Bois sostiene que parece que yo "considero las fotografías de Matisse como documentos realizados para un uso exclusivamente privado, sin la conciencia de que algunos fueran publicados tan pronto como en 1935 y frecuentemente después de entonces". En efecto, como hemos dicho, Matisse dijo específicamente que él hacía las fotografías para su uso particular, para calibrar su progreso, y esto es algo que confirma Delectorskaya al hablar de su manera de usarlas:

"A partir de las fotografías de etapas sucesivas, desechadas, del cuadro, él podía reflexionar sobre el camino recorrido, la evolución de la obra, verificar la adecuación de su progreso, o bien los errores cometidos; y juzgar *de visu* si en su voluntad de conseguir algo, había destruido algo esencial, o bien, si, al contrario, había dado un paso hacia adelante en su búsqueda". (DELECTORSKAYA, L., *L'apparente facilité... Henri Matisse. Peintures de 1935-1939*, 1986, p. 23).

El hecho de que también las publicara no contradice o califica su intención expresa, sino que, más bien, sugiere que su propósito a la hora de decidir enseñar las fotografías (en un primer momento se consideraron privadas, vid. MONOD-FONTAINE, I., *Oeuvres de Henri Matisse*, Paris, 1989, p. 93) era demostrar su trabajosa preparación al tiempo que disipar la falsa impresión de una "aparente facilidad" de su obra (tal y como apunta Monod-Fontaine y también Bois, op. cit., pág. 184). Éstas son las palabras del propio Matisse, en una carta al comisario de una exposición en Filadelfia en 1948 publicada en el catálogo de la misma –no por casualidad elegida por como título del libro que Delectorskaya le dedica a las fotografías:

A la atención de Henry Clifford.

Vence, 14 de febrero de 1948.

Querido Sr. Clifford:

Espero que mi exposición sea digna de todos los esfuerzos que le ha dedicado, esfuerzos que me conmueven profundamente.

Sin embargo, considerando la gran repercusión que puede tener, y viendo los grandes preparativos que necesita, me pregunto si su gran extensión no tendrá una consecuencia quizá nefasta en los jóvenes pintores. No sé cómo van a interpretar la impresión de aparente facilidad que percibirán después de una rápida mirada de conjunto sobre mis telas y dibujos. Sigo intentando disimular mis esfuerzos, sigo deseando que mis obras tengan la ligereza y alegría de la primavera, que impide que se aprecie el trabajo que ha costado hacerlas. Temo pues que los jóvenes, al no ver más que la aparente facilidad y las imperfecciones del dibujo se sirvan de ello como excusa para eludir ciertos esfuerzos que considero necesarios. (Carta reproducida en DELECTORSKAYA, L., op. cit., pp. 85 y ss.).

Matisse se refería a las sucesivas realizaciones como "etapas" [étaps], una noción que, como hemos visto, Picasso rechazaba de manera explícita<sup>51</sup>. Igualmente, Matisse describía los múltiples cambios llevados a cabo en su suite de dibujos *Temas y variaciones* como "una película de los sentimientos de un artista"<sup>52</sup>. La metáfora del cine expresaba la variación, no una progresión formal de los diferentes motivos; de hecho, mientras algunos de los temas comienzan con un dibujo sombreado, los demás bocetos son lineales y no revelan tendencia alguna hacia la posterior abstracción. Lo mismo puede decirse de la recientemente publicada colección de veintidós dibujos que Matisse realizó en un mismo día, que él describió como "el nacimiento de un árbol en la mente de un artista". Marcó las hojas con la fecha, "25/8 41", y las numeró como una secuencia. Puede decirse que los estudios progresan hacia la abstracción en el sentido "iconográfico" de que la serie comienza

46

Bois también hace notar que Picasso comenzó su serie el mismo día (en realidad dos días antes) de la apertura de una exposición en París en la que se mostraban muchas de esas fotografías (sobre esta exposición en la Galería Maeght, del 7 al 29 de diciembre de 1945, vid. especialmente MONOD-FONTAINE, op. cit., pp. 93-4, BOIS, op. cit., p. 184). Bois parece no darse cuenta de que Picasso ya había comenzado su serie de litografías de cabezas de mujer y desnudos progresivamente abstractos tres semanas antes. Por otra parte, las litografías, cada una de ellas independiente, de igual importancia y, por definición, realizadas expresamente para su publicación, son algo muy diferente a las fotografías realizadas en distintos estados para examinar el progreso de una obra. Finalmente, yo no he mantenido, ni de mis afirmaciones puede implicarse, tal y como Bois sugiere, que las litografías de Picasso representan el proceso de trabajo del artista, como sí lo hacen las fotografías de Matisse. Monod-Fontaine, en su introducción a DELECTORSKAYA, op. cit., p. 9 y ss. Describe el proceso que muestran las fotografías de las pinturas-en-progreso como sigue: "Sin embargo, la nitidez del amplio arabesco hacia el que tiende cada uno de los esfuerzos del pintor, cada estado de la obra parece más cercano en agosto que en septiembre: estos diferentes momentos fotografiados no marcan una progresión lineal, sino que, más bien, hacen pensar en el desorden de un crecimiento orgánico, con eclosiones, hallazgos fulgurantes, después momentos ingratos, en los que el cuadro entrevisto parece alejarse, casi perderse. Esta observación vale tanto para el conjunto como para los detalles...". Por el contrario, los toros contienen la naturaleza y el significado del arte tal y como Picasso lo concebía. A este respecto, resultan más pertinentes los árboles de Matisse; pero estos dibujos fueron enviados en una carta a un amigo aproximadamente dos años después de ser realizados, y no se publicaron hasta casi cincuenta años después de la muerte del artista.

<sup>51</sup> Cfr. FOURCADE, D., op. cit. index, vid. *Étaps*.

<sup>52</sup> MATISSE, H., *Dessins*, op. cit. Cfr. la carta a Pierre Matisse de febrero de 1945, *ibid.* p. 165, n. 13; BARR, H., *Matisse. His Art and his Public*, New York, 1951, p. 268. Vid. las observaciones de SCHNEIDER, P., *Matisse*, New York, 1984, pp. 374-8, 578-80, sobre la secuenciación temporal de Matisse. Schneider describe la costumbre del artista de superponer dibujos en una misma hoja. El método de Matisse de fotografiar su obra-en-progreso y su suite *Thèmes et Variations*, son analizados por FLAM, J., *Matisse's Subjects: Themes and Variations*, (no publicado), 1989, quien también alude a que Matisse a menudo emparejaba imágenes (no series secuenciales), la primera de las cuales reflejaba el "impacto del reconocimiento de la naturaleza", y la segunda una interpretación más abstracta.

con un árbol que tiene un tronco, rama y hojas, y acaba con las hojas únicamente, pero desde el punto de vista "formal" los dibujos son todos únicamente lineales<sup>53</sup>. En resumen, a pesar de las analogías y la permanente relación entre los dos artistas, no hay nada en toda la obra de Matisse, en relación con la transformación tanto del propósito como de la forma, remotamente parecido a la despiadada, sistemática y brutal destrucción a la que Picasso sometió a sus litografías dedicadas al toro.

Grabar y aguar la secuencia progresiva de estados, desde su relativa simplicidad a su relativa complejidad, es un proceso adecuado a la técnica empleada, ya que en una placa de metal las marcas son muy difíciles de eliminar por completo. Borrar es mucho más fácil en litografía, aunque también es cierto que Picasso, evidentemente, llevó esta técnica mucho más lejos de lo que los expertos consideraban factible<sup>54</sup>. De ahí empieza a emerger el nudo del drama de la creación puesto en escena en el taller de Mourlot. Sólo en la piedra era posible contar el particular tipo de historia que Picasso tenía en la cabeza: la destrucción en retroceso de una obra de arte concreta hasta llegar a su estado original; o, lo que es lo mismo, la progresiva evolución de una obra de arte a su estado ideal.

47

No es necesario decir que el proceso de simplificación y abstracción eran inherentes al programa cubista, y en alguna ocasión éste se había aproximado a una especie de proceso cuasi-serial. Un caso en concreto, que Picasso sin duda conocía, son las variaciones en la abstracción secuencial de una misma escultura que en su momento realizó Matisse. Se puede conjeturar acerca de si las esculturas fueron concebidas como una serie, ya que el autor las realizó de manera intermitente, a ve-

<sup>53</sup> FINSEN, H., ed. *Matisse Rouveyre Correspondance*, Paris, 2001, pp. 269-73 e Id. *Matisse. A Second Life*, cat. exhib., Paris, 2005, pp. 70-6.

<sup>54</sup> Sobre esta cuestión, respecto a la situación de la litografía después de la *David y Bathsheba*, de Lucas Cranach, vid. CASTLEMAN, R., en RUBIN, W., *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art*, New York, 1972, p. 170.

ces con intervalos de muchos años y casi nunca las exhibió juntas<sup>55</sup>. Además, la progresión consiste en reorganizar, más que en eliminar la forma modelada. Sí que podemos ver esa eliminación de la forma modelada en otro caso que –sospecho– Picasso también conocía, una secuencia de vacas del *De Stijl* pintor Theo van Doesburg, quien publicó una selección en un tratado sobre estética en 1925<sup>56</sup>; se trata no de variaciones sobre un mismo tema, sino que comienza con una fotografía y pasa por una serie de dibujos preparatorios para llegar a una pintura final completamente no objetiva. En las litografías de Picasso el proceso se hace coherente, se unifica, se trata como objeto, y se convierte en tema de una lección, no de teoría artística, sino de historia del arte. Por otra parte, esa lección es concebida de un modo especial, que podemos aprender mejor gracias a las vicisitudes del toro en la obra que Picasso le dedica.

48

Varios factores nos hacen pensar que el toro fue, en efecto, el tema principal de la orgía litográfica de Picasso [*ils. 2-12*]. El hecho de que las otras tres *suites* representen mujeres, evidentemente aquellas con las que se relacionaba habitual y, con frecuencia, tormentosamente, hace que parezca probable que ahí, como en otras obras de Picasso, el toro constituyera una suerte de imagen de sí mismo, además de un símbolo de la bestialidad en general<sup>57</sup>. Por otra parte, él comenzó la serie de

<sup>55</sup> Las cinco cabezas *Jeanette* (1910-1913), fueron mostradas como una serie completa sólo en 1950; las cuatro *Espaldas* no se exhibieron juntas en vida de Matisse. Este dato, junto con la naturaleza de la escultura de Matisse como "un instrumento privado para el estudio", es puesto de relieve por MEZZATESTA, M., *Henri Matisse. Sculpture/Painter*, cat. exhib. Fort Worth (Texas), 1984, p. 14.

<sup>56</sup> VAN DOESBURG, T., *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, Frankfurt, 1925, p. 18, figs. 15-18; cfr. McNAMEE, D., *Van Doesburg's Cow: A Crucial Translation*, *The Structurist*, 8, 1968, pp. 12-20; DOIG, A., *Theo van Doesburg. Painting into Architecture, Theory into Practice*, Cambridge, 1986, pp. 15-17. Por lo que conozco, fue COWART, J., *Roy Liechtenstein, 1970-1980*, cat. exhib. New York, 1981, p. 64, el primero en asociar los toros de Picasso y las vacas de Van Doesburg; posteriormente Cowart considera la serie de los toros de Liechtenstein como un reverso de los libros del tipo "Cómo dibujar", una relación que, como veremos, también puede aplicarse a las ideas de Picasso.

<sup>57</sup> Según Françoise Gilot (vid. GILLOT, F., LAKE, C., *Life with Picasso*, London, 1964, p. 85), los dos desnudos le representan a ella y a Dora Maar; cfr. STEINBERG, L., *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York, 1972, pp. 105 y ss. Una despierta y la otra dormida, cada una evoca en la mente de Picasso la presencia de la otra.

los toros después de las otras tres, pero en este caso con una particular intensidad; durante un tiempo despreció todo lo demás para perseguir al toro hasta su final, ¿o deberíamos decir hasta su principio? El toro tiene también un papel muy especial en los recuerdos de los que trabajaban en aquel tiempo en el taller de Mourlot "Un día... comenzó a trabajar en su famoso toro. Era un toro magnífico, de formas redondeadas. Pensaba para mis adentros que ahí acababa todo. Pero en absoluto. Le seguía un segundo y un tercero, más redondeados aún. Y así continuaban las cosas. Pero el toro ya no era el mismo. Comenzaba a disminuir, a perder peso... Picasso estaba resutando, más que añadiendo, a su composición... Iba cortando rodajas de su toro. Y después de cada cambio sacábamos una prueba. Él se daba cuenta de que nos tenía confundidos. Nos gastaba una broma, volvía a ponerse a trabajar, y hacía otro toro. Y cada vez quedaba menos y menos del toro. Solía mirarme y reirse. "Mira –decía– deberíamos darle este trozo al carnicero. Así la cliente podría decir: 'Quiero ese filete, o este otro'". Al final la cabeza del toro se parecía a la de una hormiga. Para la última prueba sólo quedaban algunas líneas. Yo le había estado observando en su trabajo, reduciendo, siempre reduciendo. Aún me acordaba del primer toro y me decía a mí mismo: "¡Lo que no entiendo es que haya acabado donde realmente debería haber empezado!" Pero él, Picasso, trataba de encontrar su propio toro. Y para conseguir su toro de una sola línea había procedido en estadios sucesivos a través de todos los demás setos. Cuando mirabas esa línea no podías imaginar cuánto trabajo llevaba consigo..."<sup>58</sup>.

49

<sup>58</sup> MOURLOT, F., *Picasso lithographe*, Paris, 1970 (trad. al inglés de J. Didry, *Picasso Lithographs*, Boston, 1970). La fascinante historia del toro, tal y como la recuerda Mourlot, merece la pena ser citada *in extenso*, vid. MOURLOT, F., *Gravés dans ma mémoire*, op. cit., pp. 26-9: "Pero, en diciembre, había tenido la historia del toro, eso nos poseyó a todos... El trabajo duró quince días. El 5 de diciembre, un mes después de su llegada a la Rue de Chabrol, Picasso pintó al agua un toro. Un toro magnífico, muy bien hecho, incluso amable. Y después nos lo dio para hacer una prueba; sacamos dos o tres, lo que hace de este toro que sea extremadamente raro de encontrar. Una semana después vuelve y pide una nueva piedra; retoma su toro al agua y a la pluma; vuelve a empezar el 18. Tercera prueba de estado, el toro se somete ahora al rasgado en plano, después con la plumilla, acentuando fuertemente los volúmenes; el toro llega a convertirse en un animal terrible, con unos cuernos y unos ojos espantosos. Eso no iba bien, Picasso lleva a cabo una cuarta prueba de estado el 22 de diciembre y una quinta el 24; cada vez simplifica más el dibujo,

- CHETHAM, C., *The Role of Vincent van Gogh's Copies in the Development of his Art*, New York and London, 1976.
- CIRLOT, J.-E., *Picasso. Birth of a Genius*, New York and Washington, 1972.
- CLARK, K., con la ayuda de C. Pedretti, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castel*, 3 vols., London, 1968.
- CONNELLY, F., *The Origins and Development of Primitivism in Eighteenth and Nineteenth Century European Art and Aesthetics*, Ph. D. Diss., University of Pittsburgh, 1987.
- Century European Art and Aesthetics, Ph. D. Diss., University of Pittsburgh, 198.
- COOKE, H. L., "Three Unknown Drawings by G. L. Bernini," *Burlington Magazine*, XCVII, 32023.
- COPLANS, J., *Serial Imagery*, catálogo de exposición, Pasadena and New York, 1968.
- COWART, J., *Roy Lichtenstein. 1970-1980*, exhib. cat., New York, 1981.
- y otros, *Henri Matisse Paper Cut-outs*, St. Louis and Detroit, 1977.
- DACOS, N., *La Découverte de la Domus Aureus et la formation des grotesques à la Renaissance*, London-Leiden, 1969.
- DAL POGGETTO, P., *I disegni murali di Michelangiolo e della sua scuola nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo*, Florence, 1979.
- DELECTORSKAYA, L., *...l'apparente facilité... Henri Matisse. Peintures de 1935-1939*, n.p., 1986.
- DEUCLER, F., *Une collection Picasso*, Geneva, 1973.
- *Picasso. Thèmes et variations. 1945-46. Une Collection Picasso II*, Geneva, 1974.
- DOIG, A., *Theo van Doesburg. Painting into Architecture, Theory into Practice*, Cambridge, 1986.

- Drawings of the 15th and 16th Centuries from the Wallraf-Richartz-Museum in Cologne. Circulated by the American Federation of Arts 1964-65*, exhib. cat., Berlin, 1964.
- ELLIOTT, J. H., *Imperial Spain 1496-17116*, New York, 1964.
- Encyclopedia of World Art*, 15 vols., London, 1959-68.
- FINSEN, H., ed., *Matisse Rouveyre Correspondance*, Paris, 2001.
- FINSEN, H., *Matisse. A Second Life*, exhib. cat., Paris, 2005.
- FLAM, J., *Matisse on Art*, London, 1973.
- "Matisse's Subjects: Themes and Variations," unpublished MS, 1989.
- FOURCADE, D., *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*, Paris, 1972.
- FRANCO FIORIO, M. T., *Giovan Francesco Caroto*, Verona, 1971.
- FRASCHETTI, S., *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milan, 1900.
- GEISER, B., *Picasso. Peintre-graveur*, 4 vols. (I, 1899-1931; II, A. Scheidegger, 1932-34; III, B. Baer, 1935-45; IV, B. Baer, 1946-1958), Bern, 1933-86.
- GEORGEL, P., "L'Enfant au Bonhomme," in K. Gallwitz and K. Herding, eds., *Malerei und Theorie. Das Courbet-Colloquium 1979*, Frankfurt, 1980, 105-15.
- GILBERT, C. (trad.) y LINSKOTT, R. N. (ed.), *Complete Poems and Selected Letters of Michelangelo*, New York, 1963.
- GILLOT, F. y LAKE, C., *Life with Picasso*, London, 1964.
- GIRARDI, E. N., *Michelangiolo Buonarroti, Rime*, Bari, 1960.
- GOMBRICH, E. H., "The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIX, 1966, 24-38.
- GOMBRICH, E., *Art and Illusion*, Princeton, 1972.
- GRISAR, H. y HEEGE, F., *Luthers Kampfbilder*, 4 vols. Freiburg i. Br., 1921-23.
- HARLÉ, D., *Les cours de dessin gravés et lithographiés du XI-*

*Xème siècle conservés au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. Essai critique et catalogue*, École du Louvre, 1975.

HARRIS, A. S., "Angelo de' Rossi, Bernini and the Art of Caricature," *Master Drawings*, XIII, 1975, 15860.

— *Selected Drawings of Gian Lorenzo Bernini*, New York, 1977.

HECKSCHER, W. S., "Reflections on Seeing Holbein's Portrait of Erasmus at Longford Castle," in D. Fraser, H. Hibbard, M. J. Lewine, eds., *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London, 1967, pp. 12848.

HOGARTH, W., *The Analysis of Beauty. Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste*, London, 1753.

HUTH, H., *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Darmstadt, 1977.

JANECK, A., *Untersuchung über den Holländischen Maler Pieter van Laer, genannt Bamboccio*, Diss., Würzburg, 1968.

JUYNBOLL, W. R., *Het komische genre in de Italiaansche schilderkunst gedurende de zeventiende en de achttiende eeuw: Bijdrage tot de geschiedenis van de caricatur*, Leyden, 1934.

KEMP, W., "...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzu führen." *Zeichen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870. Ein Handbuch*, Frankfurt, 1979.

KOEPLIN, D. y FALK, T., *Lukas Cranach: Gemälde Zeichnungen Druckgraphik*, 2 vols, Stuttgart, 19746.

KOSLOW, S., "Two Sources for Vincent van Gogh's 'Portrait of Armand Roulin': A Character Likeness and a Portrait Schema," *Arts Magazine*, LVI, 1981, 156-63.

KREN, T., "Chi non vuol Baccho: Roeland van Laer's Burlesque Painting about Dutch artists in Rome," *Simiolus*, XI, 1980, pp. 63-80.

KRIS, E., *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, 1952.

— y KURZ, O., *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, New Haven and London, 1979.

KRUFT, H.-W., "Ein Album mit Porträtzeichnungen Ottavio Leonis," *Storia dell'Arte*, 1969, 44758.

LANGE, K. and FUHSE, F., *Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle, 1893.

*Larousse Ménager*, Paris, 1926.

LAVIN, I., con la colaboración de M. Aronberg Lavin, "Dumesnoy's 'Nano di Créqui' and Two Busts by Francesco Mochi," *The Art Bulletin*, LII, 1970, 13249.

— y otros, *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der bildenden Künste, Leipzig*, catálogo de exposición, Princeton, 1981.

— "High and Low Before their Time: Bernini and the Art of Social Satire," en Kirk Varnedoe y Adam Gopnik, eds., *Modern Art and Popular Culture. Readings in High & Low*, New York, 1990, 18-50.

— "Picasso's Bull(s): Art History in Reverse," *Art in America*, LXXXI, 1993a, 76-93, 121-3.

— *Past-Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley, CA, 1993b.

— "Les filles d'avignon. Picassos schöpferische Summe von Zerstörungen," en Steingrim Laursen y Ostrud Westheider, eds., *Picasso und die Mythen*, catálogo de exposición, Hamburg, 2002, 42-55.

LEHMAN, P. V., and D. Spittle, *Samothrace. The Temenos*, Princeton, 1982.

LEIGHTEN, P., "The White Peril and L'art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism," *The Art Bulletin*, LXXIII, 1990, 609-30.

LOVEJOY, A. y BOAS, G., *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Baltimore, 1935.

- Le pamphlet. Provisoire illustré*, No. 57, October 19–22, 1848.  
*Les demoiselles d'Avignon*, exhib. cat., 2 vols., Paris, 1988.
- LEVINE, D., and E. MAI, eds., *I Bamboccianti*. *Nederländische Mallerrebellen im Rom des Barock*, catálogo de exposición, Milan 1991.
- MACGREGOR, J. M., *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton, 1989.
- MACLEHOSE, L. S., y BROWN, G. B., *Vasari on Technique*, New York, 1960.
- MALRAUX, A., *La tête d'obsidienne*, Paris, 1974.
- MATISSE, H., *Dessins. Thèmes et variations*, Paris, 1943.
- MC NAMEE, D., "Van Doesburg's Cow: A Crucial Translation," *The Structurist*, No. 8, 1968, 12–20.
- MEDER, J., *The Mastery of Drawing*. Traducido y revisado por W. Ames, New York, 1978.
- MEZZATESTA, M., *Henri Matisse. Sculpture/Painter*, catálogo de exposición, Fort Worth TX, 1984.
- MIROT, L., "Le Bernin en France. Les travaux du Louvre et les statues de Louis XIV," *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, XXXI, 1904, 161288.
- MONOD-FONTAINE, I., *Oeuvres de Henri Matisse*, Paris, 1989.
- MOURLLOT, F., *Picasso lithographe*, 4 vols., Monte Carlo, 1947–64.
- *Picasso lithographe*, Paris, 1970 (Traducción inglesa por J. Didry, *Picasso Lithographs*, Boston, 1970).
- *Souvenirs and portraits d'artistes*, Paris, 1973.
- *Gravés dans ma mémoire*, Paris, 1979.
- Musée Picasso. *Chateau d'Antibes. Juillet-Novembre 1972. Peinture d'enfants*, catálogo de exposición (generosamente ofrecido por M. Danièle Giraudy), sin paginar.
- Museo Picasso. *Catálogo de pintura y dibujo*, Barcelona, 1986
- NESBITT, M., "The Language of Industry," escrito no publicado

- presentado en el Davis Center Seminar, Princeton University, 1987.
- O'BRIAN, P., *Picasso. Pablo Ruiz Picasso*, New York, 1976.
- OLSZEWSKI, E. J., *The Draftsman's Eye. Late Italian Renaissance Schools and Styles*, Bloomington IN., 1981.
- OZZOLA, L., "Tre lettere inedite riguardanti il Bernini," *L'Arte*, IX, 1906, 205.
- PALAU I FABRE, J., *Child and Caveman: Elements of Picasso's Creativity*, New York, 1978.
- *Picasso. The Early Years. 1881–1907*, New York, 1981.
- PANOFSKY, E., *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1955.
- "Erasmus and the Visual Arts," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXII, 1969, 20027.
- PARMELIN, H., *Picasso dit...*, Paris, 1966.
- *Picasso Says...* (traducción C. Trollope), London, 1966.
- PARRY, E. C., III, *Thomas Cole's "The Course of Empire." A Study in Serial Imagery*, New Haven CT, 1970.
- PENROSE, R., *Picasso. His Life and Work*, New York, etc., 1973.
- PERRAULT, C., *Mémoires de ma vie par Charles Perrault. Voyage à Bordeaux (1669) par Claude Perrault*, Paris, 1909, ed. P. Bonnefon.
- Picasso. The Bull*. National Gallery of Art, [Washington DC, n.d.], edición facsímil, introducción por Andrew Robinson.
- Picasso. Forty Nine Lithographs, together with Honore Balzac's The Hidden Masterpiece, in the Form of an Allegory*, New York, 1947.
- POSNER, D., "The Picture of Painting in Poussin's *Self-Portrait*," in D. Fraser, H. Hibbard, M. J. Lewine, eds., *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London, 1967, 20003.
- *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, London, 1971.

- 76 READ, Herbert, *Peintures de'enfants anglais. Exposition organisée par le British Council. 28 Avenue des Champs Elysées. 1945.*
- ROSAND, D., "The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition," *L'arte*, X, 1970, 5-53.
- RUBIN, W., ed., "*Primitivism*" in *20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, catálogo de exposición, New York, 1985.
- RUBIN, W, H. SECKEL, J. COLLINS, *Les Demoiselles d'Avignon*, New York, 1994.
- RUPPRICH, H., *Dürer: schriftlicher Nachlass*, 3 vols., Berlin, 195669.
- SABARTÉS, J., *Picasso. An Intimate Portrait*, New York, 1948. — *Picasso. Retratos y recuerdos*, Madrid, 1953.
- SALZMANN, D., *Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken*, Berlin, 1982.
- SCHNEIDER, P., *Matisse*, New York, 1984.
- SCIOLLA, G. C., *La scultura di Mino da Fiesole*, Torino, 1970.
- SEIBERLING, G., *Monet's Series*, New York and London, 1981.
- SHEON, A., "The Discovery of Graffiti," *Art Journal*, XXXVI, 1976, 16-22.
- SHIKES, R. E., *The Indignant Eye: the Artist as Social Critic in Prints and Drawings from the Fifteenth Century to Picasso*, Boston, 1969.
- SIRCOULOMB-MÜLLER, V.-A., "*Picasso und Das unbekannte Meisterwerk. . . auf der suche nach dem Absoluten*, in *Das Buch als Bild : Picasso 'illustriert'*, catálogo de exposición, Wiesbaden, 2002, 43-56, 61-3.
- SCHMITT, M., "'Random' Reliefs and 'Primitive' Friezes: Reused Sources of Romanesque Sculpture?," *Viator*, XI, 1980, 123-45
- SOTHEBY AND COMPANY, *Catalogue of Old Master Drawings, May 21, 1963.*

- SPIES, W., ed., *Pablo Picasso. Eine Ausstellung zum hundertsten Geburtstag. Werke aus der Sammlung Marina Picasso*, catálogo de exposición, Munich, 1981.
- STALLER, N., "Early Picasso and the Origins of Cubism," *Arts Magazine*, LXI, 1986, 80-91.
- STAMPFLE, F. and BEAN, J., *Drawings from New York Collections. II. The Seventeenth Century*, New York, 1967.
- STEINBERG, L., *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York, 1972.
- THIEM, G. and C., *Toskanische Fassaden-Dekoration*, Munich, 1964.
- THÖNE, F., "Caspar Freisingers Zeichnungen," *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, VII, 1940, 3963.
- TOLNAY, C. de, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 vols., Novara, 1975-80.
- TRONZO, W., *The Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Painting*, University Park PA and London, 1986.
- TUCKER, P. H., *Monet in the '90's*, catálogo de exposición, New Haven 1989.
- VÄÄNÄEN, V., ed., *Graffiti del Palatino. I. Paedagogium*. Helsinki, 1966; *II. Domus Tiberiana*, Helsinki, 1970.
- VAN CRIMPEN, J., "Drawings by Vincent, not Included in De la Faille," *Vincent*, III, 1974, 2-5.
- VAN DER WOLK, J., *The Seven Sketchbooks of Vincent van Gogh*, New York, 1987.
- VAN DOESBURG, T., *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, Frankfurt, 1925.
- VAN PETEGHEM, L. J., *Histoire de l'enseignement du dessin*, Brussels, 1868.
- VASARI, G., *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Florence, 1966ff., eds. R. Bettarini and P. Barocchi.

WAGNER, A. M., *Jean-Baptiste Carpeaux. Sculptor of the Second Empire*, New Haven and London, 1986.

WILDE, J., *Michelangelo*, Oxford, 1978.

WYLIE, A. S., "An Investigation of the Vocabulary of Line in Vincent van Gogh's Expression of Space," *Oud Holland*, LXXXV, 1970, 210-35.

ZERVOS, C., *Pablo Picasso. Catalogue des peintures et dessins*, 33 vols., Paris, 1932-78.

— "Conversation avec Picasso," *Cahiers d'Art*, X, 1935, 173-8.

## Altamira como arte primitivo: un conflicto de mentalidades

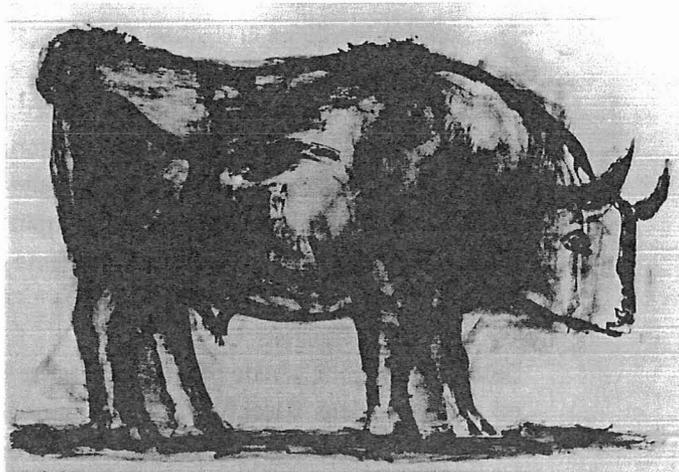
Manuel González Morales

En el mes de mayo de 2000, en esta misma casa y dentro de un ciclo dedicado al impacto que diversos yacimientos singulares habían tenido en la Historia de la Investigación, tuve el gusto de pronunciar una conferencia titulada: "Altamira: el descubrimiento de la mente humana". En ella dediqué algún tiempo a discutir las ideas dominantes entonces sobre la incompreensión del descubrimiento de Marcelino Sanz de Sautuola, entre las que primaban análisis simplistas que atribuían esa incompreensión a aspectos meramente chovinistas por parte de los investigadores franceses.

Desde entonces he venido desarrollando este tema junto con mi amigo y colega Óscar Moro Abadía, buscando en el contexto social e intelectual de la época las claves que nos permitan comprender el conjunto de reacciones que desató la propuesta de Sanz de Sautuola, que en su modestia recogía lo que resultó ser una auténtica transformación en nuestra forma de ver el pasado humano. Nos parece claro hoy que podemos encontrar en el rechazo de Altamira no uno, sino múltiples conflictos de ideas que están detrás de los diversos agentes de la polémica, ideas sobre la propia naturaleza humana,

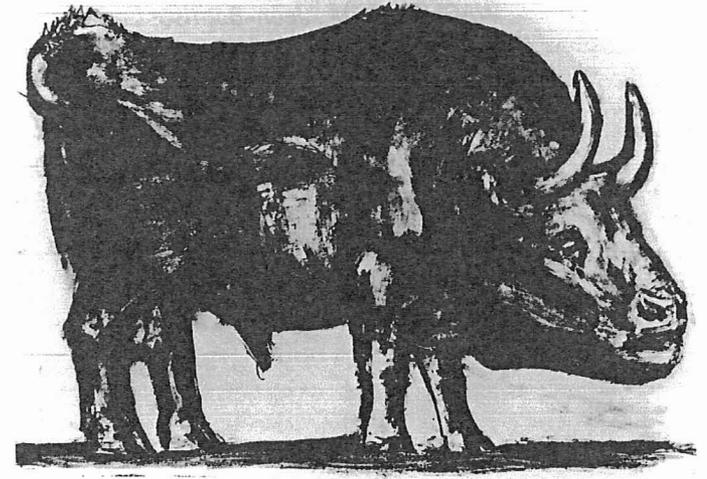


318



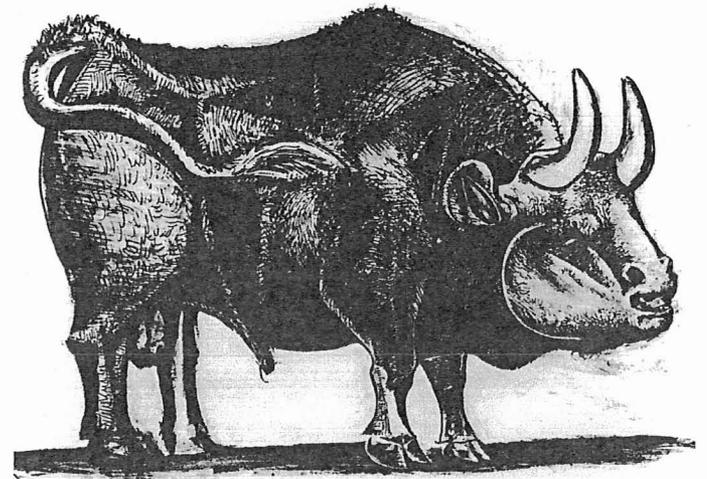
2

1. Bernini, *Caricatura del Papa Inocencio XI*. Dibujo. Leipzig, Museum der bildenden Kunst.
2. Picasso, *El Toro, I*, litografía, 5 diciembre 1945.



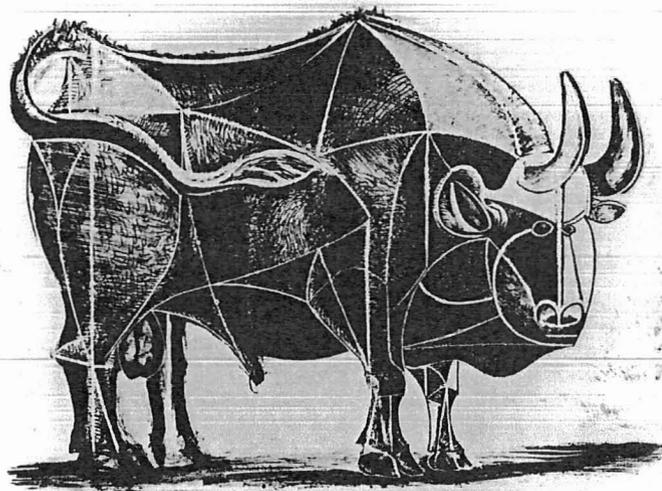
3

319

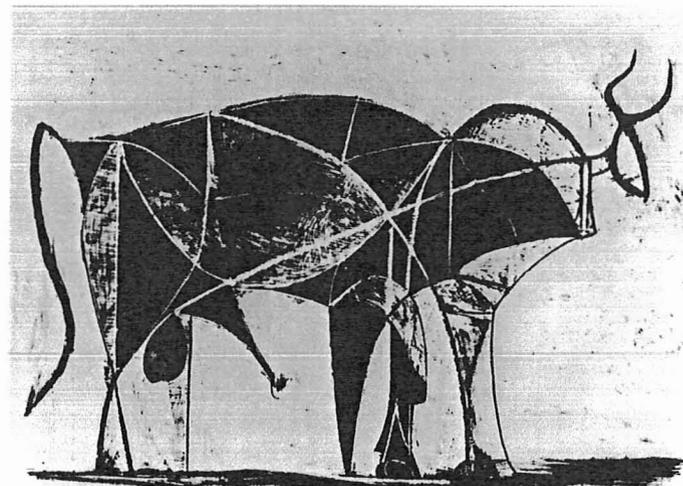


4

3. Picasso, *El Toro, II*, litografía, 12 diciembre 1945.
4. Picasso, *El Toro, III*, litografía, 18 diciembre 1945.

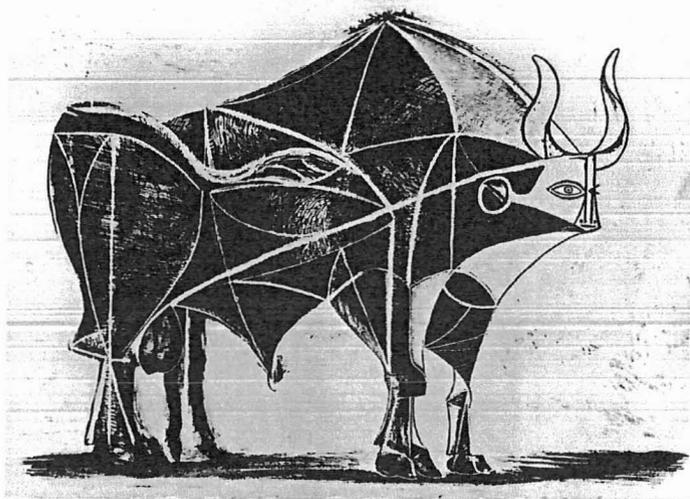


5



7

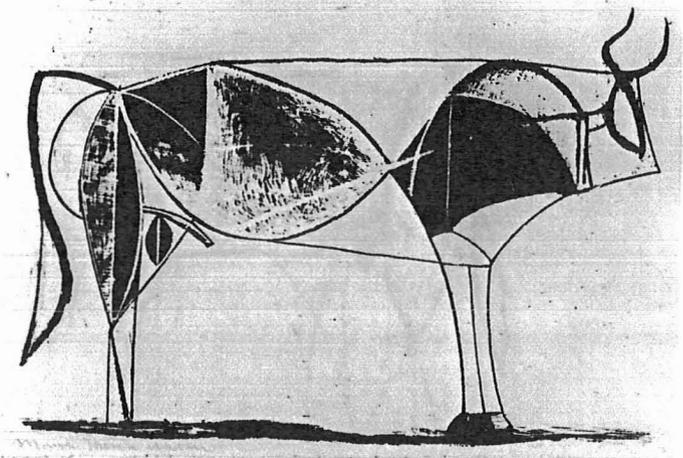
320



6

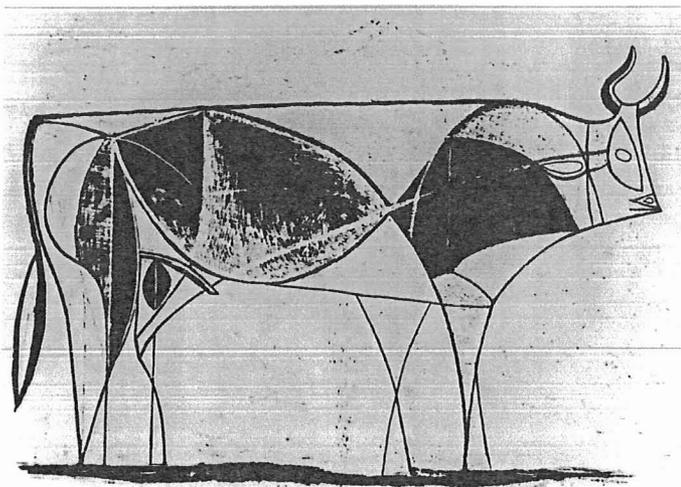
5. Picasso, *El Toro*, IV, litografía, 22 diciembre 1945.  
6. Picasso, *El Toro*, V, litografía, 24 diciembre 1945.

321

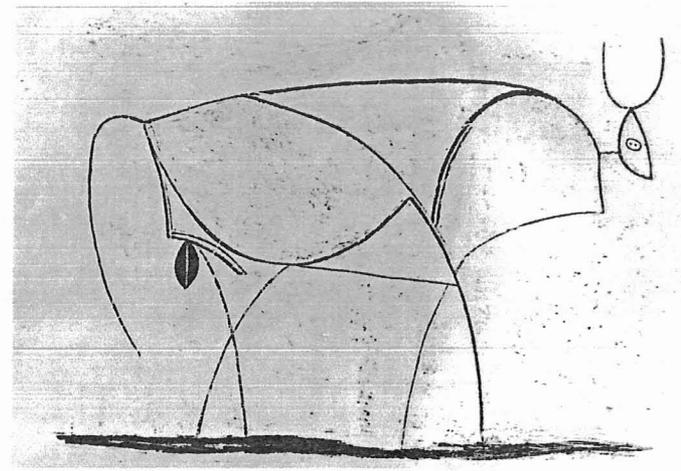


8

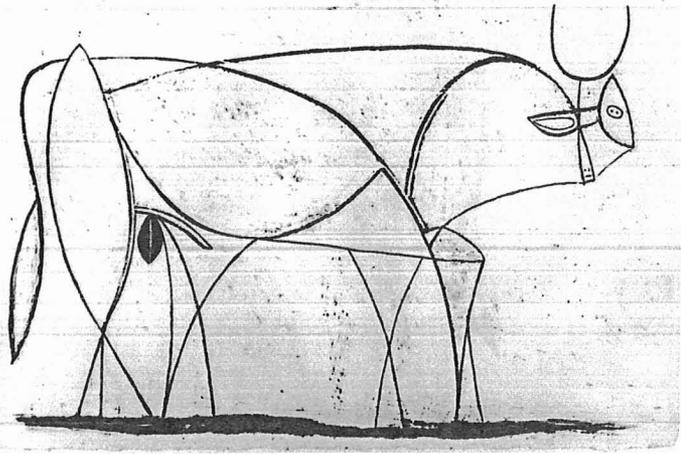
7. Picasso, *El Toro*, VI, litografía, 26 diciembre 1945.  
8. Picasso, *El Toro*, VII, litografía, 28 diciembre 1945.



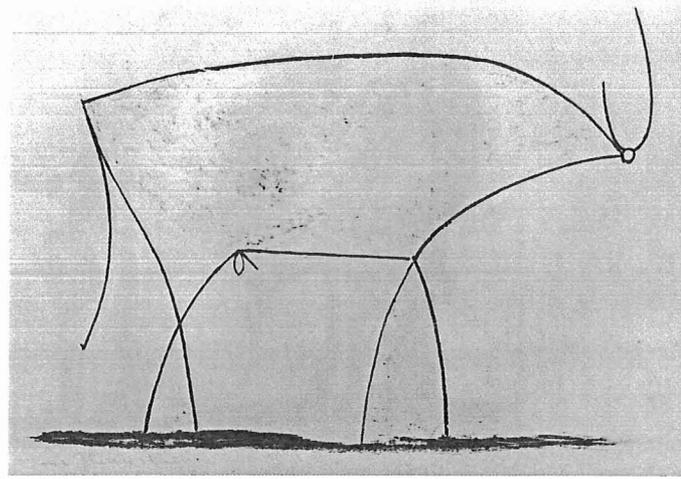
9



11



10



12

9. Picasso, *El Toro*, VIII, litografía, 2 enero 1946.  
 10. Picasso, *El Toro*, IX, litografía, 5 enero 1946.

11. Picasso, *El Toro*, X, litografía, 10 enero 1946.  
 12. Picasso, *El toro*, XI, litografía, 17 Enero 1946.