

O tradición y modernidad: Ideas estéticas y artísticas del joven Picasso

Javier Herrera Navarro

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(UAM), Vol. V, 1993.

RESUMEN

Partiendo de los artículos contenidos en la revista Arte Joven, fundada por Picasso en Madrid en 1901 y escasamente utilizada como fuente documental para el conocimiento de su juventud, el autor analiza las ideas artísticas y estéticas del joven Picasso que giran en torno a dos ejes principales: el respeto —basándose en Goethe— a la autoridad de los "jóvenes eternos" y la aceptación de las tendencias modernas, en el sentido de Baudelaire, dentro de la tradición de la pintura realista, pero alejado (él pinta de memoria y con luz artificial) de las tendencias naturalistas e impresionistas —léase Sorolla— entonces en boga.

SUMMARY

From the items obtained in the magazine "Arte Joven" founded by Picasso in Madrid in 1901 and barely used as a documentary source for the knowledge of his youth, the author analyses the artistic and aesthetic ideas of a young Picasso that refer to two main axes: the respect —as in Goethe— to the "eternal youngs" authority and the acceptance of the modern tendencies, as shown in Baudelaire, inside the realistic painting tradition, but far (he paints by heart and with artificial light) from the naturalistic and impressionist tendencies —as Sorolla— then in vogue.

Tras su primer viaje a París en el otoño de 1900 y tras una breve estancia en Málaga (será la última vez que visite su ciudad natal) junto a Casagemas, Picasso deja que su amigo retorne solo a la capital francesa vía Barcelona mientras él se dirige a Madrid, ciudad a la que llega aproximadamente a mediados de enero de 1901. Allí junto a un amigo catalán, Francisco de Asís Soler, que ya conocía de Barcelona y que había dirigido la revista modernista Luz, funda la revista Arte Joven en la que ejerce de director artístico y publica más de 20 dibujos¹. En ella colaboran

Unamuno, Pío y Ricardo Baroja, Martínez Ruiz (futuro "Azorín") amén de una pléyade de escritores, poetas y periodistas de segunda fila como Camilo Bargiela, Alberto Lozano, Timoteo Orbe, Bernardo González de Candamo, Ramón de Godoy y Sola, etc. Igualmente, la revista, de la que sólo salieron cinco números entre el 10 de marzo y el 1 de junio de 1901 —dado lo parco que fue siempre el genio malagueño para dar a conocer sus ideas y su pensamiento sobre cualquier tema—, se convierte en documento inapreciable para revelarnos los aspectos ideológicos de

¹ Hemos publicado el catálogo completo de la revista bajo el título "La revista ARTE JOVEN: documentación sobre el Picasso azul, el 98 y el modernismo" en *Esopo. Revista de Bibliofilia* [Madrid: Julio Ollero Editor], n.º3 (abril 1991), pp. 11-36. Sobre la relación del joven Picasso con la generación del 98 véanse también nuestros artículos "Picasso y los escritores del 98: la revista ARTE JOVEN" en *La Balsa de la Medusa* [Madrid: Visor Distribuciones], n.º24 (4.º Trimestre, 1992), pp. 5-28 y "El pensamiento noventayochista y el joven Picasso" en *Goya* [Madrid: Fundación Lázaro Galdiano], n.º231 (noviembre-diciembre 1992), pp. 151-160.

todo signo que conforman, en un período clave de su vida, su personalidad y sus características como genio indiscutible del arte del siglo XX.

Cuando Picasso en el segundo párrafo del ideario de la revista, publicado en el número preliminar del 10 de Marzo de 1901, dice:

"Sin compromisos, huyendo siempre de lo rutinario, de lo vulgar y procurando romper moldes, pero no con el propósito de crear otros nuevos, sino con el objeto de dejar al artista libre el campo, libre completamente para que así, con independencia, pueda desarrollar sus iniciativas y mostrarnos su talento",

no hace sino expresar el objetivo prioritario que tiene en ese momento: lograr la *independencia* y la *libertad* necesarias para poder desarrollar sus *iniciativas* y mostrarnos su *talento*, "romper moldes", pero no con el propósito de crear otros nuevos, pues de ello —lo tiene claro ya desde el primer momento— se derivarían otras nuevas ataduras que coartarían su libertad y la de los demás. Y es que de una u otra manera Picasso se encuentra agobiado por infinidad de instancias ideológicas en el terreno artístico y estético a las que debe enfrentarse (recuérdese que para él "luchar es vencer"²) para conseguir el triunfo e ir perfilando su pensamiento y su personalidad: de una parte, el peso de la *tradición* lejana (los grandes maestros españoles del pasado, los museos, etc.) y cercana (su padre, sus maestros inmediatos, instituciones oficiales como la Academia, la Escuela y las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes), camino tradicional que ya comienza a dominar con cierta facilidad (sus premios y menciones en las Nacionales así lo demuestran) y para el que ha sido educado y posee el talento y las dotes precisas; de otra parte, la atracción de lo *moderno* concretada en el embrujo de París y en la bohemia de la alegre y confiada Barcelona, en los coleccionistas y marchantes que abren expectativas inéditas al artista, en los cafés, los conciertos y tertulias, la vida noctámbula, los amores fáciles y los nuevos maestros que han surgido ya —Steinlen y Lautrec— y los que a buen seguro va a conocer en el inmediato futuro.

Ante tamaña disyuntiva ¿qué pasos da el joven Picasso en Madrid, ciudad que para él es más representativa de lo primero que de lo segundo, para resolver el dilema e ir consolidando los cuatro pilares —independencia, libertad, capacidad de iniciativa y talento— sobre los que

quiere y desea sustentar su personalidad y su obra? En primer lugar comienza por acentuar el *sentido crítico* hacia el orden artístico establecido y sobre las personas o instituciones que lo representan mediante un peculiar sentido del *humor* en el que se dan cita, fundamentalmente, la burla, la ironía y la parodia; y en segundo lugar, distanciándose en cierto modo de las actitudes nihilistas y anarquistas al uso (que podría ejemplificar a la perfección Alberto Lozano), se muestra enormemente respetuoso, desde un punto de vista teórico, con el principio de *autoridad* y el *magisterio* de la tradición y de los grandes maestros del pasado.

"El Sanhedrín" es el artículo que, dentro de ARTE JOVEN resume casi todos los aspectos de la crítica picasiana respecto al orden artístico establecido. Colocado con mucha intención por Picasso en la misma página que otros textos más o menos burlescos y humorísticos (un fragmento de Schiller que responde por *El guante* y el comienzo del relato *Amor maternal* de Bargiela) y junto al dibujo titulado *En el café*³ —en el que puede verse a un "chulo" y a una "manola" departiendo sobre una mesa, en un segundo plano una tertulia de parroquianos y, al fondo, un "tablao" flamenco en el que aparece una guitarra—, está firmado con seudónimo, un tal C., tras el que podría esconderse cualquier miembro de la redacción, aunque, por sus trazas, no sería aventurado afirmar que pudiera tratarse del mismo Picasso o bien de Ricardo Baroja por su conocida aversión contra los críticos, ya patente en esta época⁴.

Y es que el artículo rezuma ironía por los cuatro costados en contra de los *maestros* —"viejos" y "caducos"— que representan las diversas instancias del Arte (así con mayúscula) y que suelen reunirse en la "salita de al lado, especie de oficina, taller, *boudoir* y *sancta sanctorum*" cada vez que se inaugura una exposición "cargada de barniz y de aceite rancio". ¿Quiénes son ellos? Artistas de edad calvos o de blancas melenas que —atiéndase bien— "serían respetados y considerados si no vivieran en un lamentable retraso"; otros de menos edad que siguen sus huellas y que por su vacuidad y buena fe "no tienen ni pueden tener perdón de Dios" y los "jóvenes de cuerpo" que giran en torno a ellos y, faltos de personalidad, se dedican a reír los chistes y a aprobar las estupideces que dicen; sin embargo, la clase artística, "respetabilísima cuanto venida a menos", que más destaca en su crítica es, precisamente, la de los *críticos* que "tienen las manos viciadas de aplaudir por vicio y en el completo vacío que

² "Venid y no olvidéis que *luchar es vencer*", es la última frase del ideario de la revista publicado en el número preliminar.

³ Es uno de los más conocidos de los publicados en Arte Joven y de los escasos cuyo original, a pastel (42 x 30 cm.), se conserva (Col. Masoliver, Barcelona). Catalogado por Zervos (VI.373), Cirici (n.43), Daix (III.7) y Herrera (n.9).

⁴ Sus primeros artículos (1894-1896), precisamente, fueron críticas de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes publicadas en *Las Bellas Artes* de Valencia y en *El Globo* de Madrid. De la exposición de 1901 publica igualmente un artículo en *Electra*. En 1925 dio una conferencia en el Círculo de Bellas Artes de Madrid sobre *La Crítica de Arte* en la que afirma: "profesión nueva y sin ninguna utilidad para el arte, puesto que todas las grandes obras se han hecho sin necesidad de ellos y los críticos no han influido con sus opiniones en cambiar la marcha natural de cada artista". Véase la introducción de Pío Caro Baroja a su edición de *Gente del 98*, pp. 16-31.



Fig. 1.

hay tras de su frente, vagan hasta dos docenas de frases hechas y moldes conocidos". ¿De qué hablan unos y otros? De recuerdos y añoranzas, del *pobre (sic)* Fortuny, del "tiempo en que Haes no tenía a menos detallar los cuadros" y, sobre todo, de los jóvenes —esa "caterva de impresionistas, esos *modernistas (sic)*"— perseguidos e incomprensidos, por "haber sacado a la luz pública sus *abortos (sic)*, cosas extrañas, sin forma, o bien raquífticas y soñadoras manifestaciones", y del tiempo "en que el *arte español* no había sufrido la perniciosa influencia extranjera, no se había barbarizado". Y el articulista, después de comparar al pueblo con los animales en el sentimiento del arte verdadero, concluye: "Y esta es la gente que si no regenera el arte, lo *mantiene (sic)*. Pero lo mantienen tan bajo que si alguien se levanta, viéndole de lejos, no lo comprenden, no ven lo que es, y obcecados, le tiran a matar".

Fijémosnos en diversos detalles de este artículo, que creo significativos, para precisar el sentimiento crítico del joven Picasso respecto al arte de su tiempo: el respeto hacia lo viejo y a la tradición, la consideración de lo

"moderno" y lo "modernista", y lo que podríamos llamar patriotismo o casticismo artístico.

Una vez más los hechos se encargan de mostrarnos a un Picasso que está dispuesto a respetar y a considerar a los artistas más viejos en razón de su edad, si no fuera por su lamentable retraso, dice, de "lo menos veinte años". Todo está dispuesto a admitirlo en opiniones e ideas artísticas menos el retraso espiritual: acepta la decrepitud física, la vejez cronológica, mas no la mentalidad retrógrada. El artista verdadero ha de intentar ser un "joven eterno" y ha de tender a la inmortalidad⁵ al igual que — así por este orden son citados— Virgilio, Homero, Dante, Goethe, Velázquez, Ribera, El Greco, Mozart, Beethoven, Wagner "que cuantos más años pasan más grandes son, crecen en vez de perecer"⁶. Hay, pues, ya en el joven Picasso una búsqueda consciente de lo "permanente", una cierta desconfianza hacia lo efímero y la moda (aunque — parece— no tiene más remedio que aceptarla para no ir en contra de las tendencias de su tiempo) que le lleva al encuentro con los *valores y criterios clásicos*, absolutamente reconocidos en todo tiempo y lugar, y que son los

⁵ "Lo que subsista, lo que tenga fuerza suficiente para resistir los embates de lo nuevo, lo que se mantenga firme e incólume, a pesar de la tormenta, no es viejo: es joven, joven siempre, joven aunque cuente mil años de existencia". Cfr. [Ideario de "Arte Joven"]. n.º Preliminar (10 Marzo 1901), p. 2.

⁶ *Ibidem*.

más susceptibles de ser "aprehendidos" por su ansia de devorar todas las novedades.

En este sentido puede aplicársele a la perfección la definición que de la modernidad diera Baudelaire⁷ unos cuantos años antes:

*"Seguramente este hombre, tal como lo he pintado, este solitario dotado de una imaginación activa, siempre viajando a través del gran desierto de los hombres, con meta más elevada que la de un puro deambulador, con una meta más general, busca otra cosa mayor que el placer fugitivo de la circunstancia. Busca aquello que nos permite llamar modernidad, ya que no tenemos otra palabra mejor para expresar la idea en cuestión. Se trata para él de separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de sacar lo eterno de lo transitorio..."*⁸.

Luego volveremos sobre esa frase que consideramos clave para la interpretación de la realidad y el devenir de Picasso; ahora sólo cabe señalar que ese sentimiento, en cierto modo, se ve confirmado por Ricardo Baroja cuando en *Gente del 98*, recordando las tertulias del Café de Madrid y el espíritu que las presidía, el pintor y escritor vasco afirma:

*"En general, la juventud artística y literaria mira más al arte y a la literatura que se produce en su tiempo que al de los tiempos pasados. Nosotros, sin desdeñar lo coetáneo, pretendíamos entroncar con lo anterior. Preferíamos Velázquez a Pradilla, El Greco a Muñoz Degraín, Lope a Echegaray, Herrera al marqués de Cubas, Berruguete a Querol... Pero nuestros contemporáneos o no lo comprendían o no lo querían comprender. Nos llamaban en tono despectivo "modernistas", cuando más apropiado hubiera sido el llamarnos "arcaístas" o "futuristas". Deseábamos realizar algo imposible o cuando menos muy difícil: adelantarnos a nuestra época o retroceder a la pasada..."*⁹

La autoridad y el magisterio, en consecuencia, se encuentran en lo más antiguo, en lo clásico tanto español como foráneo, y ello explica el desdén con que son tratados Haes y Fortuny, las autoridades recientes a las que recurren en su nostalgia los más viejos de la comidilla del *boudoir*. Reivindicación del pasado remoto, casi primitivo, pero glorioso, que entronca con una de las actitudes que han sido consideradas como fundamentales del acontecer artístico y literario de esos años, bien patente tanto en el *goticismo* que impregna toda la cultura y el arte del modernismo catalán como en el *barroquismo* implícito en las primeras obras más características de la "generación del 98": *Camino de perfección* de Baroja, *La voluntad* de Azorín y *Sonata de Otoño* de Valle-Inclán, todas ellas gestadas en el mismo año de 1901 y publicadas un año después¹⁰.

Si se retorna al pasado para tomarlo como modelo es que el presente, y sus representantes, no sirven: son, de un lado, los que, "vacíos de iniciativa y de buena fe" no tienen "perdón de Dios" y, de otro, esos "jóvenes de cuerpo" que carecen de personalidad y son viejos de espíritu. En ocasiones tal espécimen artístico tiene nombres y apellidos, y entonces, por lógica, el que cae bajo el punto de mira de la capillita picassiana no acostumbra a salir muy bien parado, tal y como sucede con Saint-Aubin¹¹, omnipresente miembro del jurado de todas las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de la época, el laureado paisajista Lhardy¹² o Méndez Bringa, ilustrador de *Blanco y Negro*¹³, representantes los tres de ese tipo de arte burgués, "cursi", almidonado y vacío, siempre odiado, y con razón, por todo joven principiante que pretendía seguir la senda de "lo moderno".

Hay, pues, en ARTE JOVEN y en Picasso, al igual que sucede con los escritores del 98, un rechazo del presente, de la "realidad" artística que les ha tocado en ciernes vivir. Esa realidad, incómoda y adversa para ellos y en la que dominan o se mueven las tres categorías de artistas o de

⁷ Cirici en *Picasso antes de Picasso* (pág. 88) afirma, dentro del capítulo dedicado al sentido religioso: "Baudelaire, cuyo influjo sobre la época juvenil de Picasso fué tan decisivo"; sin embargo ni en éste ni en los demás capítulos logramos enterarnos de cuáles fueron esas influencias tan decisivas.

⁸ Subrayado nuestro. Esta apreciación de Baudelaire nos parece capital para entender la dimensión histórica y artística de Picasso. Cfr. "Salon de 1859" en *Oeuvres complètes*. Ed. de Claude Pichois. París: Gallimard, 1976. Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, pág. 694. De este pasaje suele haber traducciones tan nefastas como la publicada en Fuentes y documentos para la historia del arte. Barcelona: Gustavo Gili, 1982, vol. VII, pág. 347 en la que se traduce la palabra "mode" por "¡noche!" con lo que la frase queda así: "...Se trata para él de separar de la noche lo que puede contener de poético en lo histórico, de sacar lo eterno de lo transitorio...". Seguro que más de uno se habrá quebrado la cabeza al intentar buscarle una explicación coherente...

⁹ RICARDO BAROJA, *Gente del 98*, p. 99.

¹⁰ En efecto, una de las características básicas que se han señalado para definir y precisar el 98 ha sido precisamente ese retorno a lo "primitivo", esa fascinación por el pasado glorioso de España. Véase ZAMORA VICENTE, "Una novela de 1902 (Notas a una lectura apresurada)". *Sur* [Buenos Aires], n.º 226 (enero-febrero 1954), pp. 67-78.

¹¹ "¿Cómo les gusta a ustedes más Saint-Aubin, pintando o escribiendo?... A nosotros de ninguna manera". En "Notas". N.º Preliminar (10 Marzo 1901), p. 7. Este personaje, muy decimonónico, fue secretario del jurado de algunas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

¹² "Estos días hemos visto por ahí algunos pasteles titulados *Electra*; entre otros, uno en el escaparate del acreditado paisajista señor Lhardy". Cfr. "Notas". *Arte Joven*, n. 1 (31 marzo 1901), p. 7. Más datos sobre este pintor y dueño del restaurante de su nombre en *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, tomo IV, pp. 272-276.

¹³ "Participamos a nuestros lectores que Méndez Bringa, el genial dibujante de Blanco y Negro, no colabora en ARTE JOVEN". En "Notas". *Arte Joven*, n. 2 (15 abril 1901), p. 7. Véase *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, tomo VI, pp. 20-21; Un siglo de ilustración española en las páginas de Blanco y Negro, p. 62 y 99.

personas citadas, se concreta —además de en la crítica y en los estamentos didácticos (de los que no se hace mención en la revista)— en la Academia, en el Museo de Arte Moderno y en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

Respecto a la institución académica hay en ARTE JOVEN un artículo de Dionisio de las Heras bajo el título de Carreteros Inmortales¹⁴ en el que, con cierta sorna, se juega con el doble sentido del apellido Carretero y la afinidad sintáctica entre las palabras "arte" y "arre" para criticar la designación de Ramón Menéndez Pidal y el Conde de Reparaz como académicos de la lengua a la vez que, irónicamente, se postula por parte del autor una candidatura "modernista" en las personas de la Pardo Bazán y Clarín ("la Pardo con pantalones" tal y como se denomina al autor de La Regenta), denostados ambos por ser representativos del naturalismo, entonces ya en franca decadencia. Representativo del espíritu burlón, el artículo resulta sintomático de la mentalidad anti-academicista predominante en la juventud artística de la época, cuyos pormenores Picasso comparte y asume para el resto de sus días.

Para los jóvenes artistas —no sólo de cuerpo sino también de alma— la situación del Museo de Arte Moderno, reducto, almacén y cementerio de las obras premiadas en los certámenes oficiales, es tan nefasta que sólo es capaz de sostener el siguiente comentario: "El Museo de Arte Moderno sigue tan campante. Es tanto el desprecio que se merece, que ni los anarquistas se acuerdan de él"¹⁵. De la Nacional de Bellas Artes la opinión es menos radical: de la próxima edición, como si se tratara de una plaga de la que conviene protegerse, se "avisa" a los lectores de esta guisa: "Nos amenaza la tradicional Exposición de Bellas Artes"¹⁶; sin embargo la actitud respecto a ella es más ambigua (no hay que olvidar que Picasso fue premiado en las dos anteriores y que acude a ésta con *Mujer en azul*) pues, mientras genéricamente tiende a ser criticada como tal institución (es la que proporciona las obras de las que se nutre el Museo), sin embargo se le dedica un extenso artículo, tal y como vimos en su momento, para destacar la presencia del arte catalán en la misma a través de la obra de Rusiñol, Mir, Llimona y Clarasó¹⁷.

Como hemos visto, en el ánimo de Picasso no por el hecho de ser joven ya se era moderno y el artista creaba obras de interés, al contrario, parece que gran parte del sentido crítico de ARTE JOVEN se dirige contra esa

juventud intelectual "desdeñosa de los maestros, que aspira a hacer un arte espontáneo, sin influencia alguna" para decirlo con palabras de González de Candamo¹⁸. En esas situaciones embarazosas, en las cuales casi hay que echar por tierra a miembros de tu propia generación, es cuando se recurre a la autoridad y al magisterio de los clásicos: en la revista madrileña es Goethe, "el dios de Weimar, el gran pagano"¹⁹, quien desfaze entuertos y aclara los posibles desviacionismos. Es en el número 1 donde aparece bajo el título genérico de *Nuestra Estética* (creemos que con ánimo de continuidad) una selección de ideas sacadas de obras de Goethe que Picasso y su capillita hacen "suyas" y las dan a conocer a modo de programa o ideario estético. De sus cinco apartados es el segundo —con mucho el más extenso— el que nos ilumina aspectos importantes e inéditos a través de los cuales poder acercarnos al pensamiento de Picasso en lo que respecta a la enseñanza de los maestros y al "talento artístico". Textualmente dice el gran escritor y pensador alemán:

"Un hombre de talento no viene al mundo para aprenderlo todo por sí propio, sino para volverse del lado del arte de los buenos maestros, susceptibles de hacerle apto para algo..."

...hoy nuestros jóvenes artistas apenas comprenden estas dos cosas²⁰ cuando abandonan a sus maestros. Carecen de alma y de talento; sus invenciones son insignificantes y sin efecto...

Hace ya más de cincuenta años que observo la pintura alemana, y no solamente la observo sino que procuro influir en ella. Lo que puedo decir en este momento es que en el estado actual no hay mucho que esperar. Es necesario que surja un gran talento que acapare en un momento cuanto la época tiene de bueno y lo sobrepase todo. Los recursos están reunidos, los caminos indicados."

En dicho texto encontramos una serie de ideas básicas que nos muestran la temprana preocupación de Picasso por la definición del "talento". De una parte el constatar definitivamente que nadie puede crear nada nuevo *ex nihilo*, sino que son precisamente los buenos maestros quienes te ayudan a desarrollar la aptitudes que uno tiene; en este sentido parece que Picasso fue muy inteligente y supo administrar el suyo, pues, según sus biógrafos

¹⁴ Arte Joven, n.1 (31 Marzo 1901), p. .6

¹⁵ Arte Joven, n. 2 (15 Abril 1901), p.7.

¹⁶ "Notas". Arte Joven, n. 2, p. .7

¹⁷ LUIS ALTADA, "Notas de la Exposición. Los artistas catalanes". Arte Joven, n. 3 (3 Mayo 1901), p. 7.

¹⁸ BERNARDO GONZÁLEZ DE CANDAMO, "Lecturas. Diario de un enfermo por J. Martínez Ruiz". Arte Joven, n. 2 (15 Abril 1901), pp. 2-3.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Se refiere aquí Goethe a dos ejemplos que toma de Mozart y de Leonardo da Vinci. El primero de ellos es una respuesta del músico a un barón que le había mandado composiciones suyas y reza así: "Los señores dilettanti merecéis un doble reproche; he aquí la alternativa en que os encontráis habitualmente: o no tenéis ideas propias y tomáis las de los otros, o si tenéis ideas no sabéis sacar partido de ellas". El segundo, seguramente sacado del Tratado de la pintura, dice así: "Si vuestro hijo, decía Leonardo da Vinci, no tiende a dar relieve a lo que dibuja por sombras bastante vigorosas para que haya el deseo de coger los objetos con la mano, no tiene talento". Y más tarde, Leonardo da Vinci añade: "Cuando vuestro hijo posea plenamente la perspectiva y la anatomía, ponédle con un buen maestro"

(Richardson el más reciente)²¹, siempre aceptó de buen grado las enseñanzas de sus maestros, lo único que sucedía es que muy pronto, debido a sus dotes naturales, conseguía los resultados apetecidos y enseguida se lanzaba, por su cuenta y riesgo, con especial voracidad hacia otro nuevo objetivo²². En este sentido debía tener muy acentuada la capacidad de iniciativa y tener bastante confianza en sí mismo para ya desde el primer momento dedicarse con fruición a dar su toque personal a todo lo que en otros colegas antiguos o modernos veía. Ese rasgo de su carácter es lo que puede explicar, de un lado, las sucesivas influencias²³, *nítidas y perceptibles, que recibe y que acepta y, de otro, la gran cantidad de obras, ya conseguida la madurez y su propio estilo, que son versiones o interpretaciones de obras de otros artistas*²⁴. Casi puede decirse que fue gracias a esas sucesivas influencias y enseñanzas, a esa su especial condición de alumno aventajado (hasta 1901 desde su padre hasta Lautrec pasando por Muñoz Degrain, Velázquez, Goya, El Greco, Casas, Nonell, Steinlen, Puvis de Chavannes, Gauguin y Van Gogh) que conseguiría en poco tiempo la síntesis absoluta que le llevaría al logro del lenguaje más original y rupturista del arte moderno: el cubismo.

Aprovechándose de la crítica de Mozart sobre los *dilettanti* parece que tomó buena cuenta de ella y, si bien no le importó confesar que tomaba ideas prestadas de otros, se dedicó, por el contrario, con especial esmero a sacar partido de las suyas, una de las cuales fue precisamente ésta: tomar de los demás las que le interesaban para sus fines. Esto que puede parecer, en una primera aproximación, demérito, cinismo o falta de talento lo que hace es plantear uno de los problemas claves de la creación artística y de la estética contemporánea, cual es el de la *originalidad* y su relación con "lo moderno".

Este sentimiento de "lo moderno", que surge de la oposición ya en el siglo XVIII entre lo clásico y lo romántico²⁵, entre los defensores del orden y de las normas *objetivas* y los partidarios del orden y de las normas emanadas del sujeto, implica, desde el primer momento en el terreno de la creación artística, una "negación" radical de todo lo existente y la reivindicación de formas

emergentes e innovadoras que han de enfrentarse a las tradicionales y conocidas. La paradoja es que dichas formas inéditas en muchos casos surgen en el mismo momento histórico en el que se produce una revisión, un *revival*²⁶ del arte del pasado remoto (generalmente el grecorromano, el medieval o el primitivo) escogido como modelo a imitar o como listón a superar. Es un hecho comprobado que ese proceso de negación o de ruptura, paralelo al desarrollo de la conciencia histórica (no es casual que surja entonces tanto la historia del arte como la estética como disciplinas independientes), produce nada más nacer no pocas convulsiones en el terreno artístico, siendo una de ellas, acaso la más significativa, la progresiva identificación de la creación artística anticlásica con el rechazo a la tradición en tanto que ésta solía también igualmente identificarse con valores propios del orden y la normativa clásicas, de la aristocracia del Antiguo Régimen y con un pasado inmediato nefasto que no se quería repetir. Pero llega un momento, más o menos a mediados del siglo XIX, cuando el artista "romántico" quiere empezar a ser reconocido como individuo diferenciado dentro de la sociedad, en el que la búsqueda incesante por parte del artista de su especificidad y de su personalidad se convierten en tarea tan prioritaria que las obras así realizadas, productos en su mayor parte de la imaginación y de la fantasía, comienzan a faltarle los referentes históricos y a ser conceptuadas como *originales* en tanto que "únicas", "novedosas", "inéditas" y términos similares siempre referidos a lo que (por poner un ejemplo) Caspar David Friedrich entendía en el pintor como la "propiedad de su espíritu"²⁷. De ahí surge esa línea de pensamiento que tiende a homologar la creación artística con la creación divina y, en consecuencia, a otorgar primacía a la *inspiración* en detrimento de las demás actividades creativas, mentalidad que no pequeño daño hizo a muchos jóvenes del siglo XIX, que creyéndose artistas de nacimiento, desdénaron cualquier enseñanza y cualquier magisterio dejándolo todo en aras de la *espontaneidad* y la *improvisación*²⁸. Es a esos jóvenes aprendices de artistas a los que critica Goethe²⁹ y, siguiendo al maestro, el

²¹ JOHN RICHARDSON, *Vie de Picasso*. Paris: Editions du Chêne, 1992, pp. 46-49.

²² Abundantes son las anécdotas y leyendas acerca de su precocidad y rapidez de ejecución. Véase lo que cuenta a este respecto el olvidado, pero fundamental, ensayo de LAFUENTE FERRARI, "Para una revisión de Picasso", *Revista de Occidente*, n.º 135-136 (junio-julio 1974), pp. 275-281.

²³ Sobre el problema de las influencias dentro de la historia del arte véase nuestro trabajo "Panofsky, el renacimiento y el problema de las influencias en la historia del arte". *Revista de Ideas Estéticas*, 133 (1976), pp. 47-57.

²⁴ Sobre este tema véase JOHN LUCAS, "Picasso as a copyist". *Art News*, 1955 (november), pp. 36-39 y 53.

²⁵ Véase a este respecto SIMÓN MARCHÁN, *La estética en la cultura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

²⁶ Véanse sobre el tema los magníficos ensayos de diversos autores contenidos en *El pasado en el presente*. Ed. de Giulio Carlo Argan. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

²⁷ Véase CASPAR DAVID FRIEDRICH, "Declaraciones en la visita a una exposición" (1830) en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Antología y edición de Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 1987, pp. 96-99.

²⁸ A modo de ejemplo estas frases también de Friedrich: "La única fuente verdadera del arte es nuestro corazón, el lenguaje de un ánimo infantil puro. Una pintura que no haya surgido de ese manantial sólo puede ser artificio artesano. Toda obra de arte auténtica se percibe en hora solemne, y nace en feliz hora, a menudo sin que el artista sea consciente, desde un impulso interior del corazón". Y más adelante: "No estar instruido es a menudo una suerte para el hombre de talento espiritual. La doctrina y la instrucción excesivas tan sólo ahogan lo espiritual en el hombre, y alzan a mediocridad la medianía". En *Ibidem*.

²⁹ Candamo en el comentario al libro de Azorín antes citado dice que Goethe "se horrorizaba del desenfado de un joven alemán que decía saberlo todo, tener una gran concepción del mundo y de la vida y que juraba no volver a hojear un solo libro" y compara la actitud de ese joven con nuestra juventud intelectual "que hace el efecto maravilloso —dice— e inusitado de esos prestidigitadores de café, que sacan indefinidamente cintas de la boca sin que los espectadores puedan darse cuenta de cómo se verifica el prodigio". CANDAMO, "Lecturas...". *Arte Joven*, n.2 (15 Abril 1901), p. 3.

mismo Picasso y su grupo de amigos. Ese tipo de artista, especie de médium o misionero, responde más a incitaciones poéticas o literarias en la expresión de su "yo" que a motivaciones estrictamente plásticas: su obra está destinada a conmover o a provocar sentimientos elevados y sublimes de aceptación o los más elementales y primitivos instintos de rechazo. Este es el artista que lleva en sí el germen de la *destrucción* y de la locura, el que se eleva por encima de los mortales y proclama a los cuatro vientos su diferencia encerrándose en su "torre de marfil" para no ser contaminado por ningún tipo de realidad pasada o presente; pero he aquí que en esa misma medida, debido a su ardor y a su apasionamiento, a su extrema pureza y ausencia de pedigrí, rápidamente sucumbe ante el mundo que ha pretendido, ingenuo y osado, destruir. Su identificación histórica en el siglo XIX es problemática pues, al renunciar a la tradición, se encuentra en una línea discontinua en la que es difícil encontrar un encadenamiento, sin embargo puede aventurarse que ahí están el Goya más enloquecido, los visionarios románticos, Friedrich, Munch y Ensor, buena parte de Rops, el primer Hodler, el último Van Gogh, los simbolistas³⁰, es decir todos aquellos que preludian la vorágine de ismos que van a llenar el siglo XX con sus proclamas y manifiestos en los que el común denominador será la negación de lo viejo, lo antiguo y lo caduco en el arte del pasado así como de toda autoridad y de toda enseñanza. Así pues, desde ese punto de vista el joven Picasso en ARTE JOVEN se muestra contrario al espíritu de la vanguardia y en extremo conservador y respetuoso con la tradición y con la historia.

Por el contrario, del mismo tronco y paralelamente, surge otro tipo de artista que recurre al *pasado remoto* o a la historia en búsqueda de identidad y de raíces, que tiene una mayor vocación retrospectiva y que no confía, en suma, en lo efímero ni en los excesos de la sinrazón. Es ese el artista que entronca con la tradición y con la enseñanza de los "buenos maestros", de los cuales *selecciona* o *se apropia* aquello que va de acuerdo a sus objetivos y a la consolidación de su personalidad: ahí, en esos dos pilares, es en donde pone los cimientos de la originalidad y del talento en la creación artística; es el talento bien adiestrado quien produce las novedades y las obras únicas y el que hace progresar al arte hacia las metas más insospechadas³¹. Dicho artista suele ser un

buen y bien nacido, educado en el seno de la burguesía más o menos adinerada, que vive la infancia y la primera juventud sin excesivos traumas que le amarguen la vida, y que un buen día se *rebela* contra el orden paterno, social y artístico y va en busca de su propia vida aliándose de vez en vez con el diablo y con la destrucción, volviendo siempre al redil, pues su línea es clara y diáfana, se encuentra siempre en contacto con la *realidad* y defiende los valores puramente plásticos de su arte: su origen está en el siglo XVII con los Velázquez, Le Nain, Hals o Rembrandt, está en Ingres y en la técnica de los virtuosos académicos y "pompier" del XIX³² y llega hasta los impresionistas, Degas y Lautrec pasando por Courbet, Daumier y Manet; es el realismo, el estilo *constructivo*³³ por excelencia que socava los cimientos de la tradición alimentándose, como Saturno, de ella y de sus maestros. Es el artista que se expresa por *elipsis* y *alusiones*, que se esconde tras de sus obras, que es más *ojo* y *cerebro* que *imaginación* y cuyas obras no son para conmover ni para emocionar sino todo lo más para *sorprender*.

El joven Picasso forma parte de este tipo de artista, que podría ser calificado como "revolucionario desde dentro": es el traidor que se rebela contra los suyos en base a realizar una síntesis casi imposible entre la tradición (fijémonos que a esta palabra sólo le separa una letra de la "traición") y su propio presente a fin de anticipar el futuro. ¿Era ya consciente Picasso en esos momentos de lo que quería ser? Creemos que sí; al menos sabía cuál era el camino y qué era lo que no quería; y en este sentido la selección del texto de Goethe resulta enormemente reveladora y casi profética si nos atenemos a lo que dice en su último párrafo: **Es necesario que surja un gran talento que acapare en un momento cuanto la época tiene de bueno y lo sobrepase todo. Los recursos están reunidos, los caminos indicados.** Ni la más aguda y efectiva de las sibilas podría haber realizado un oráculo tan perfecto...

Mal que pese a algunos, "acaparar" es un verbo que cuadra a la perfección con la juventud de Picasso, pues éste no hace otra cosa hasta 1907 que acumular experiencias y enseñanzas que asimila en poco tiempo para lanzarse enseguida a una nueva aventura que siempre tiene algo que ver con la anterior; no hay, pues, como ha quedado verse, ruptura entre sus diferentes etapas ni antes ni

³⁰ Véase a este respecto ECKHARD NEUMANN, *Mitos de artista*. Madrid: Tecnos, 1992, sobre todo el cap. II "Irracionalismo y mitologías del artista en los siglos XVIII y XIX", pp. 49-118.

³¹ Hace años Pedro Salinas en un magnífico ensayo titulado *Jorge Manrique o tradición y originalidad* expuso dicha hipótesis al analizar las deudas y los préstamos que las *Coplas* tenían respecto a la tradición anterior al siglo XV, hipótesis que creemos totalmente acertada. En arte basta solamente con citar las fuentes usadas por Velázquez en sus mejores cuadros para corroborarlo. Nosotros trabajamos sobre dicho tema tomando como objeto de investigación el estudio de las relaciones entre la fotografía y la pintura a lo largo de la historia. Véase: "Fotografía y pintura en el siglo XIX". *Goya* n.º 131 (1976), pp. 292-299; "Henry P. Robinson y Oscar G. Rejlander: la fotografía como arte y los orígenes del fotomontaje". *Goya*, n.º 164-165 (1981), pp. 106-113; "Pintura y fotografía. Historia de sus recíprocas relaciones". *Nueva Lente*, n.º 119-120 (verano 1982), pp. 10-79; "La fotografía y la crisis de la imaginación romántica". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, vol. XLVI (1991), pp. 71-80.

³² Es evidente que nos referimos a ellos en cuanto a que fueron grandes maestros en la enseñanza de las virtudes técnicas que todo pintor joven debía aprender para conocer el oficio.

³³ Utilizamos aquí el término en oposición a "destrutivo".

después del cubismo³⁴ ni, por supuesto, evolución, como él mismo ha declarado:

*"Las diversas maneras que he utilizado en mi arte no se deben considerar como evolución o como escalones hacia un ideal desconocido de la pintura. Todo lo que he hecho en mi vida ha sido para el presente, y con la esperanza de que siempre continúe en el presente. Nunca he pensado en el espíritu de investigación. Cuando he encontrado algo que expresar lo he hecho sin pensar en el pasado o en el futuro. No creo haber utilizado elementos fundamentalmente distintos en mis diferentes modos de pintar"*³⁵.

Acumular y acaparar conocimientos, experiencias, ideas, logros de otros pintores y artistas, poetas y escritores, pero no como el pirata que, una vez desvalijada la víctima, se detiene en sus rapiñas y se complace en la contemplación indiscriminada de sus tesoros, sino como el coleccionista que pretende completar su colección con las piezas más preciadas y valiosas que aún le faltan ("lo bueno que tiene la época" en el decir de Goethe) para estar orgulloso de sí mismo y de lo valioso de su colección. Pero para captar y asimilar "lo bueno de la época" —Picasso es consciente de ello— necesita —primero— consolidar su personalidad pasando de ese querer "ser algo" a ese "esto quiero ser, esto quiero hacer" que Laín Entralgo considera fundamental para entender a la juventud del 98³⁶, y —segundo— no concentrarse en exceso en la regeneración y modernización del arte español de su tiempo sino tener unas miras más amplias y universales; sólo así podrá convertirse —eso es lo que quiere ser y lo que quiere hacer— en ese "gran talento" que va al frente de los demás, capaz de "sobrepasarlo todo" y que corre el riesgo, cuando se levanta, de que le "tiren a matar".

Está claro que en un primer momento el Picasso de ARTE JOVEN se siente casi un elegido por el destino para regenerar el arte español de su tiempo, tan refractario, según opinión de los sanedritas, a aceptar la "perniciosa" y bárbara influencia extranjera, esos bodrios y

abortos impresionistas y modernistas (no se hace distinción entre una cosa y otra) que ofenden al gusto tradicional y al orden establecido. No tenía nada de extraño: era un mal del Madrid de la época —y de España entera (a excepción de Catalunya) según nos confirma también Baroja— vivir "en un ambiente de optimismo absurdo" en el que "no había curiosidad por lo de fuera" y en el que se consideraba que "todo lo español era lo mejor"³⁷.

Curioso chovinismo de raíces castizas y patrioterías que lleva precisamente ese año a Sorolla —interpretación a la española del impresionismo— al triunfo indiscutible en la Nacional de Bellas Artes, aunque a Picasso y a sus amigos madrileños el valenciano les parezca "un gran pintor, pero un mal artista"³⁸. Contra él y sus seguidores y otros maestros por el estilo, debía enfrentarse Picasso si hubiera estado dispuesto a aceptar lo que le marcaba el destino, pero podemos preguntarnos: ¿verdaderamente estaba él por la labor?

Hemos visto cómo los viejos sanedritas por no tener las ideas claras hasta confunden el impresionismo con el modernismo, lo cual no tiene nada de particular pues el *modernismo* no aparece en las páginas de ARTE JOVEN como un término asimilado a un estilo artístico determinado sino que más bien está tratado como "concepto epocal" asociado a los significados de lo "más avanzado" y "novedoso" o lo más "informe" y "soñador". Así tanto se le identifica, irrisoriamente, con las tendencias *feministas* en auge durante esos años (recuérdese la candidatura de Pardo Bazán y Clarín para la Academia) como, ya con cierta seriedad, con la producción poética de un Godoy y Sola, miembro cercano a la "capillita", cuya obra *Aspiraciones* es saludada así:

*"Es este un libro de hondo sentimiento artístico, en el que su autor muestra una marcada tendencia modernista. Sus versos son flexibles y variados, desarrollándose en extraños ritmos musicales"*³⁹.

Incluso Soler en una crónica sobre el estreno en el Teatro Real del Sigfredo de Wagner arremete contra el

³⁴ Querer ver un Picasso antes de Picasso como si en realidad hubieran existido dos: uno menor y otro mayor, uno jovencito que no sabía lo que hacía y otro genial al que hay que adorar y rendir pleitesía, en los momentos presentes no deja de ser un espléndido ejercicio literario (en la medida que nos parece una falacia) que no responde a la veracidad de los hechos y que solamente se justifica por el embrujo mitómano que Picasso despertó en vida en espíritus tan exigentes y exquisitos como CIRICI en su *Picasso antes de Picasso*. Barcelona: Iberia-Joaquín Gil Editores, 1946; tales planteamientos nos parecen similares a los utilizados por los evangelistas apócrifos: revelar aquello que los evangelistas ortodoxos, por unos u otros intereses, silenciaron. En este sentido estamos de acuerdo con LAFUENTE FERRARI, *Para una revisión...*, pág. 283: "Creo, pues, que por motivos intrínsecos a su personalidad y al cariz de su temperamento artístico no hay *Picassos antes de Picasso* y que el artista, cuya obra se enriquece al estudiar sus primeros pasos, fue siempre Picasso, vocacionalmente orientado desde niño a la asimilación de su mundo en torno..."

³⁵ Escrito en 1923. En Picasso: poemas y declaraciones. Edición facsímil de la edición mexicana de Darro y Genil de 1944. Málaga: Fundación Picasso, 1990, p.29.

³⁶ LAÍN ENTRALGO, *La generación del noventa y ocho*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975. 8.ª ed. pp. 88-89. "Es el delicado momento en que la vaga ambición con que se inicia la adolescencia —inquietud la he llamado otras veces— se convierte en una autoproposición clara y resuelta".

³⁷ Cfr. por Laín Entralgo, *La generación...*, p.83.

³⁸ LUIS ALTADA, "Notas de la Exposición. Los Artistas Catalanes", *Arte Joven*, n. 3 (3 Mayo 1901), p. 7. "Es indiscutible, según muchos; pero a nosotros no nos parecen bien los trabajos del pintor valenciano, y en el número próximo le dedicaremos todo un artículo y hablaremos de él extensamente".

³⁹ "Notas". *Arte Joven*, n. 1 (31 Marzo 1901), p. 7.



Fig. 2.

público que presume de ser "modernista"⁴⁰ y que al mismo tiempo aplaude las zarzuelas de Bretón o cualquier chotis indecente y, sin embargo, silba a Vincent d'Indy "uno de los más eminentes músicos modernos".

Según se desprende del análisis anterior, de la escasa claridad respecto a la noción de modernismo, no vemos, en consecuencia, que Picasso se propusiera en las páginas de ARTE JOVEN, tal y como se ha repetido hasta la saciedad, introducir literalmente en Madrid el modernismo catalán; sin embargo, lo que sí encontramos, y bien explícito, es tanto la cultura y el arte catalán de la época como algunas ideas "modernas" (no excesivas ciertamente, según hemos visto) expresadas por escritores jóvenes y menos jóvenes que tienen en común el hecho de haber sido compartidas por el joven Picasso durante su estancia en la capital madrileña: podríamos decir, para apurar más la perspectiva, que la revista en cuanto a ideología artística y estética responde a lo que Picasso pensaba y sentía en ese momento de su vida: síntesis, en suma, entre la tradición clásica —el modelo a imitar— y la modernidad ("lo bueno" y "lo nuevo" de la época), entre el "arcaísmo" —el pasado remoto— y el "futurismo", que diría Ricardo Baroja; síntesis en la que, por supuesto, no cabe la realidad del presente en su versión retrógrada y negativa.

Acaso sea porque este nuevo artista tiende a rechazar la realidad decadente que le rodea que, justo durante este año de 1901, puede certificarse ya la defunción del *realismo* o del naturalismo artístico, patente y perceptible tanto en el terreno literario, narrativo por más señas, como en el pictórico. En efecto: Baroja, Azorín, Valle-Inclán y Unamuno se encuentran durante ese año escribiendo o a

punto de concluir sus respectivas novelas (*Camino de perfección*, *La voluntad*, *Sonata de Otoño* y *Amor y pedagogía*) que un año más tarde provocarán una ruptura radical en la novela española: de la descripción detallada de personas, ambientes y paisajes, del "contar una historia" en la que hay un principio y un final se pasa al protagonismo del propio narrador (o lo que es lo mismo: la perspectiva del "yo" se impone a la tercera persona, la visión subjetiva a la objetiva), "yo" que se exhibe y nos muestra sus vivencias y sus experiencias, sus *sensaciones* no precisamente halagüeñas y optimistas, sobre la realidad circundante a base de pinceladas rápidas al igual que en pintura sucede con el impresionismo.

Uno de los exponentes esenciales de ese cambio de rumbo es un nuevo sentimiento de la naturaleza expresado mediante un especial tratamiento del *paisaje*. Este no es ya la atmósfera que rodea a los personajes y que se describe o se pinta a modo de complemento indispensable en la infinidad de detalles que lo componen sino que es el sujeto quien se sumerge literalmente en él formando ambos una perfecta simbiosis, un todo que resulta imprescindible para comprender el significado completo de la obra. La naturaleza no está para ser imitada⁴¹ como pensaban los clásicos tanto antiguos como modernos sino para ser vivida intensamente por el sujeto y así ser sometida a *interpretación* y, en su caso, a *modificación*.

La Mancha en general, Madrid, Toledo y Yecla en particular son los paisajes preferidos en esta época por Baroja y Azorín (Galicia es el de las *Sonatas* valleinclanescas y Unamuno lo evita conscientemente en sus novelas), de los cuales hay algunas muestras en ARTE

⁴⁰ FRANCISCO DE A. SOLER, "Crónica de arte". *Arte Joven*, n.º Preliminar (10 Marzo 1901), p. 2: "El público es muy ignorante pero le gusta presumir de buen gusto y ahora esto de hablar de Arte y de blasonar de *modernista* está a la orden del día".

⁴¹ Sobre el problema de la "mímesis", crucial en el arte moderno, véase el ensayo de VALERIANO BOZAL, *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor, 1987.

JOVEN. Véase una muestra del segundo respecto a su querida Yecla (la Yécora de Baroja en *Camino de perfección*) en este fragmento de *La emoción de la nada*:

*"Salgo de Yecla: ante mí se extiende el adusto, tétrico, desolador paisaje de yermos páramos y decalvadas lomas. A espaldas del castillo, la tierra infértil toma amarillentos, pardos, negruzcos tintes que se pierden en la infinita lejanía de la llanura... Un camino ancho y blanco se aleja serpenteando entre plomizos olivos. Al final, por encima de un muro, asoman resaltando en la viva luz solar las agudas copas de cuatro o seis cipreses."*⁴²

También hay un relato de hondo lirismo titulado genéricamente así, Paisaje, de Ricardo Baroja, firmado con su seudónimo habitual, Juan Gualberto Nessi, en el que destaca la presencia del azul:

*"Desde el horizonte nebuloso, cerrado por montañas de azul pálido, viene el río desarrollando su curso en grandes curvas. En la ribera alzan los chopos su follaje rumoroso, y los sauces inclinan las ramas hasta el agua roja y turbulenta"*⁴³.

Visualmente el paisaje aparece en ARTE JOVEN en dos dibujos de Picasso: en el titulado Campesinos castellanos⁴⁴ y en el titulado indistintamente Picasso en Madrid o Grupo de artistas⁴⁵. En ambos forma parte de la composición como fondo en el que sitúa a los personajes: una pareja de campesinos que sigue con la mirada a una mujer cabizbaja que abandona la escena y un grupo de amigos de Picasso que hablan en un descampado en una fría noche del invierno madrileño; en el primero, sobre una tierra que se presume yerma y seca, destaca una profunda tristeza muy similar al sentimiento azoriniano de Yecla, y en el segundo —unos árboles escuetos y pelados totalmente de ramas sirven para equilibrar la composición— se respira una inquietante desolación, casi la misma que describe Baroja sobre el paisaje manchego en algunos pasajes de *Camino de perfección*:

*"Era una negrura y un silencio terribles. Sólo se oían a lo lejos ladridos desesperados de los perros..."*⁴⁶.

Sabido es que Picasso nunca fue un gran pintor de paisajes y que durante estos años su producción en ese género va decreciendo (salvo durante su estancia en Horta) en la medida creemos en que va, de un lado, consolidando su particular "propiedad de espíritu" y, sobre todo, su propia forma de entender y de relacionarse con la naturaleza; relación que es, cuando menos, como veremos, ambigua y contradictoria.

De una parte considera, con Goethe, que "el verdadero poeta recibe de la Naturaleza el conocimiento del mundo, y para pintarlo no tiene necesidad ni de mucha experiencia ni de una gran práctica"⁴⁷; es decir, una postura romántica a ultranza (coincide prácticamente con las ideas expuestas por Friedrich) que parece contraponerse a las ideas expuestas después por el propio Goethe a propósito de la enseñanza de los maestros y el talento. En cualquier caso lo que parece cierto es aquello que la propia práctica artística de Picasso le encargó de afirmar o de negar, en este caso de negar, pues es evidente que el joven Picasso no tenía un excesivo entusiasmo por dibujar o pintar del natural ni tampoco le seducía la idea de dejarse atrapar y someterse a sus enseñanzas y dictados y, ni mucho menos, a tener confianza ciega y a adorarla como obra inmortal de Dios, supremo artista, tal y como la definiera el poeta Alberto Lozano como elemento indispensable, sine qua non, de la religión artística.

Dos hechos comprobados referentes al mismo año de ARTE JOVEN nos demuestran su indiferencia hacia las normas habituales de concebir la Naturaleza en relación con la creación artística: la importancia crucial que concede a la memoria en el proceso creativo y la preferencia en trabajar de noche. En efecto: si lo normal era el trabajo del natural con o sin modelo, otorgando prioridad al sentido de la vista e intentando responder a las leyes que la propia naturaleza disponía, Picasso en aquella época, según nos cuenta Ricardo Baroja,

*"...se apartaba de nuestro grupo para observarlo y dibujar luego de memoria las siluetas fantásticas de Cornuty, de Urbano, de Camilo Bargiela, iluminadas por la luz vacilante de un farol"*⁴⁸;

es decir de dicho testimonio se desprenden tres operaciones consecutivas: 1). distanciamiento respecto al objeto,

⁴² JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ: "La emoción de la nada". *Arte Joven*, n.3 (3 mayo 1901), p. 4.

⁴³ JUAN GUALBERTO NESSI, "Paisaje". *Arte Joven*, n. 2 (15 Abril 1901), p. 4. Erróneamente se ha considerado por MANUEL LONGARES (Pío Baroja: escritos de juventud (1890-1904). Madrid: Edicusa, 1972, p. 128) que dicho seudónimo correspondía a su hermano Pío. El error persistió hasta 1987 año en el que Pío CARO BAROJA en Imagen y derrotero de Ricardo Baroja (Vitoria: Gobierno Vasco, pág. 115 y nota 26) aclaró el entuerto. Con ese mismo seudónimo publicaría dos cosas más en ARTE JOVEN: un poema titulado "Retablo" (n. 3, pág. 2) y un cuento "Penacho el mentiroso" (n. 4, pp. 5-6), todos ellos no catalogados hasta la fecha. También en este último número publicó cuatro retratos: el suyo, el de Evelio Torent, el de Alberto Lozano y el de Azorín. Sobre este tema bajo el título "Cuatro dibujos inéditos de Ricardo Baroja en la revista ARTE JOVEN" aparecerá en la revista Goya un artículo nuestro.

⁴⁴ Publicado en la portada del número preliminar. Original a pastel en paradero desconocido. Firmado en ángulo inferior izquierda: "—P. Ruiz Picasso—". Catalogado por Zervos (VI.395), Cirici (n.39) y Herrera (n.1). Daix/Boudaille afirma en la nota al pastel titulado Pueblo castellano (V.51) que se trata en los dos del mismo paisaje. Por su parte, PALAU en Picasso vivo, pp. 214-5, il. 516-522 (aunque no reproduce éste) lo integra dentro de una serie que cree realizada durante o tras un viaje a Toledo que Picasso haría con Soler recién llegado a Madrid.

⁴⁵ Publicado en el número 2, página 5. Original a carbón (23'5 x 30'5 cm.) en la colección Bick de Canadá. Firmado abajo a la derecha: "—P. Ruiz Picasso—". Catalogado por Daix (D.III.5), Zervos (I.36), Cirici (n.34), Sabartés (n.67), Blunt/Pool (n.53) y Herrera (n.52).

⁴⁶ Cap. VII, p. 58.

⁴⁷ "Nuestra estética. Ideas de Goethe" *Arte Joven*, n. 1 (31 Marzo 1901), p.7.

⁴⁸ RICARDO BAROJA, *Gente del 98*, p. 85.

2). observación detallada mediante el ojo, y 3). ejecución de memoria, siendo ésta la que más sorprende por su rareza y extravagancia a sus coetáneos (Pío Baroja insistirá, en apenas una página de sus memorias, por dos veces en esa facultad)⁴⁹.

Creemos, en consecuencia, que Picasso no es en este momento un impresionista que reacciona a los estímulos de la naturaleza respondiendo a la subjetividad de la visión sino que actúa como un clásico o un realista que estudia y se empapa de realidad, de natural (estos términos serán para él casi sinónimos) y luego en el estudio realiza su proceso de conversión en arte: necesita controlar racionalmente lo que previamente ha visto; se trata, en resumen, de otra nueva operación de síntesis que desembocará en un proceso creativo donde las facultades intelectuales, en especial la memoria visual, intervienen casi en la misma proporción que los aspectos puramente estéticos y plásticos.

De ahí se deduce un profundo respeto, casi temor, hacia la Naturaleza, que reconocerá años más tarde con estas palabras:

*"No se puede ir contra la naturaleza: ¡es más poderosa que el más fuerte de los hombres! ¡Nos conviene mucho llevarnos bien con ella! Podemos permitirnos ciertas libertades, pero sólo en cuestión de detalles!"*⁵⁰.

La noche es su otra gran aliada para *invertir* los términos habituales de la relación entre el arte y la naturaleza: si es evidente, como se creía entonces, que sin luz natural era

imposible pintar, él está interesado en demostrar lo contrario y lo consigue con *Mujer en azul* y otros cuadros por el estilo, pintados, para reforzar en el ánimo del mayor de los Baroja aún más su indudable mérito, "a la luz mezuquina de una vela". Este hecho no hace sino confirmar una vez más su independencia en el planteamiento del trabajo artístico y su alejamiento de las tesis naturalistas e impresionistas entonces en boga, acercándole a las ideas sustentadas por Cézanne, a quien admiraba entonces⁵¹, acerca del *paralelismo* entre el arte y la naturaleza. Veamos la similitud entre las declaraciones de Picasso que hemos citado anteriormente y los puntos de vista del maestro francés:

*"El arte es una armonía paralela a la naturaleza. El artista es paralelo a ella, siempre que no se entrometa deliberadamente... La naturaleza de afuera y la de aquí dentro [se golpea la frente] deben interpenetrarse, para perdurar, para vivir con una vida mitad humana, mitad divina, la vida del arte. El paisaje se refleja, se humaniza, se piensa dentro de mí. Yo lo objetivo y lo fijo en mi tela"*⁵².

Ni el artista es tan inferior ni tan superior como para que sea la naturaleza quien imite al arte, tal y como declaraba en su famosa sentencia Oscar Wilde; simplemente se trata de dos mundos independientes que deben conectarse entre sí para enriquecerse y sobrevivir. Picasso contribuirá a ello colocando, ya desde entonces, en primer término del proceso creativo a la actividad cerebral, a la "naturaleza de aquí dentro", la que reside en la frente y dirige a la mano para fijar las sensaciones.

⁴⁹ La primera está situada dentro de este contexto: "Pablo Picasso, cuando estuvo en Madrid, había tomado un estudio hacia la calle de Zurbano y se dedicaba a pintar de memoria figuras de mujeres de aire parisiense, con la boca redonda y roja como una oblea" y la segunda, muy poco después, es así: "En el poco tiempo que estuvo en Madrid, en su estudio aparecieron treinta o cuarenta cuadros, hechos casi todos de memoria, algunos muy bonitos". Cfr. Galería de tipos de la época, pp. 246-247.

⁵⁰ PICASSO, Poemas y declaraciones, p. 35-6. Fueron publicadas originalmente en Cahiers d'Art, vol. X, n.º 10 (1935).

⁵¹ "Picasso no aceptaba por entonces más pintor moderno que Cézanne". Cfr. Pío BAROJA, Galería..., p. 247.

⁵² JOACHIM GASQUET, Cézanne. París, 1921. Citado en W. Hess. Documentos para la comprensión de la pintura moderna. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967, p. 30.