

Picasso en su taller. Una suma de destrucciones

M. TERESA OCAÑA

Antes, los cuadros se encaminaban hacia su conclusión progresivamente. Cada día aportaba algo nuevo. Un cuadro era una suma de añadidos. En mi obra, un cuadro es una suma de destrucciones. Yo pinto un cuadro y a continuación lo destruyo.

PICASSO, 1935¹

El taller de Picasso es el escenario en el que el artista se mueve, donde transcurre gran parte de su vida; recintos interiores en los que, mediante experimentaciones sin límite, fragua la cristalización de sus sueños. A través de sus sucesivos talleres, su aislamiento interior se convierte paulatinamente en la descripción de su entorno. Fiel fotógrafo y narrador de su autobiografía, retrata lo que le es más próximo: el escenario fundamental de su existencia, el laboratorio oculto donde se lanza a osadas transgresiones en las que la mirada interna se impone a la mirada externa. Sin perder de vista la tradición de la pintura, Picasso vulnera sus reglas hasta destruirlas y generar nuevos cánones de belleza que responden a su momento vital, a su época; en definitiva, a la contemporaneidad.

El taller como espacio de la labor creadora del artista, a la vez que como representación fiel y diario de su cotidianeidad es el recorrido que plantea esta exposición. La descripción del taller, «sus paisajes interiores», como Picasso los llamaba, se convierte en el laboratorio en el que el pintor busca fórmulas que le permitan encontrar nuevas transformaciones, realizar renovadas tentativas que le conduzcan a los resultados sustanciales que le obsesionan. Podemos afirmar que la exposición nos proporciona la oportunidad de hacer un recorrido profundo desde la incorporación de Picasso a las vanguardias hasta el final de su obra. El ejercicio extenuante que realiza en torno a las naturalezas muertas frente a una ventana en los años veinte, alternando técnicas y formatos diversos, cataliza las indagaciones del cubismo sintético con las premisas del clasicismo.

Entre 1917 y 1920, el taller se convierte en el espacio en el que las experimentaciones cubistas buscan un desenlace que exprime y agota todos los logros anteriores. Picasso otorga en su pintura un protagonismo prioritario a la representación de acuerdo a unas nuevas relaciones espaciales en las que el vínculo interior/exterior asume el nexo entre lo real y lo imaginado. La rebelión que Picasso y, en general, todos los pintores cubistas experimentan frente a la cualidad plana de la pintura es el detonante que fuerza a indagar los recursos que rompen la propia esencia de lo pictórico. Persistente es el calificativo que cabe aplicar a Picasso, una vez más, por sus numerosas y renovadas indagaciones espaciales, que insisten en la tridimensionalidad de la pintura. La preparación de los decorados de un *ballet* tan absolutamente convencional como *El sombrero de tres picos* (1919) plantea al artista nuevas opciones que recuperan temas ya iniciados en los años anteriores; concretamente en los bocetos para el *ballet Parade* (1917), en uno de cuyos estudios para el mánager a caballo aparece un bodegón sobre un velador delante de una ventana abierta (fig. 1).

A este nuevo replanteamiento de las relaciones espaciales contribuyen los retos que le propone el movimiento de los bailarines en el escenario. El tema del bodegón sobre una ventana aparece de nuevo insinuado en alguno de los estudios para *El sombrero de tres picos* (1919; Musée Picasso, París) en los que una naturaleza muerta sobre una mesa se inscribe en la balaustrada que circunda el ruedo. Aunque estos proyectos incipientes no cuajaron en el telón definitivo, sí se convirtieron en el embrión que desencadena las *suites* de naturalezas muertas frente a ventanas abiertas que emprenderá el artista en el verano y el inicio del otoño de 1919 en Saint-Raphaël, a su regreso de Londres. Brigitte Léal establece una rigurosa interpretación de esta serie de naturalezas muertas frente a

¹ PÁGINAS 10-11:

Dora Maar

Picasso en el taller de la Rue

des Grands-Augustins, 1937

Musée Picasso, París

1.

En Christian Zervos, «Conversation avec

Picasso», *Cahiers d'Art*, vol X, n.º 7/10, 1935,

p. 173.

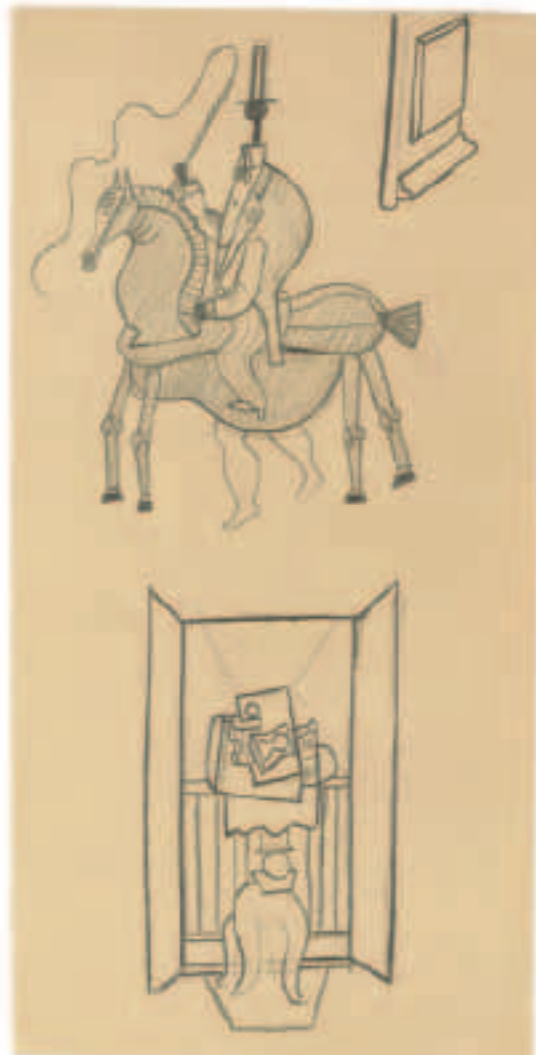


FIG.1
Pablo Picasso
Estudio para los mánagers a caballo
(Parade); *bodegón sobre un velador*
delante de una ventana abierta,
París-Roma, 1916-1917
Musée Picasso, París

FIG.2
Pablo Picasso
Estudios, 1920
Musée Picasso, París

FIG.3
Pablo Picasso
La Vida, 1903
Cleveland Museum of Art

un paisaje mediterráneo, en las que se aúna el cubismo y el naturalismo en una misma obra, destinadas en su mayoría a la exposición que Paul Rosenberg realizó en su galería de París del 20 de octubre al 15 de noviembre de 1919. Léal recoge el sentimiento que provoca en el espectador la insistencia y reiteración a las que Picasso somete a estos objetos y afirma: «el tema se embala desbordando ampliamente el marco de la exposición Rosenberg y se prolonga al menos hasta diciembre de 1919»².

Muchas de estas composiciones constituyen un delicado exponente de la confrontación que el artista está ejercitando en su obra entre el cubismo y el clasicismo. El primero se centra prioritariamente en las naturalezas muertas, en tanto que el segundo focaliza con más intensidad la figuración humana, aunque existen excepciones tan significativas como *Los tres músicos* (1921; dos versiones: MoMA, Nueva York, y Philadelphia Museum of Art, Filadelfia). Hasta el año 1922 continúa el motivo de los instrumentos de música sobre un velador, tema para el que es una referencia obligada el exhaustivo catálogo de Christopher Green³, en el que estudia el carácter antropomórfico de estas naturalezas muertas sobre un velador. La alternancia que Picasso lleva a cabo durante estos años entre el clasicismo y el cubismo está recogida por el propio artista en una pintura que, bajo el título *Estudios* (fig. 2), preludea nuevos símbolos que derivarán en una nueva variedad estilística. Varias técnicas y estilos deudores del cubismo sintético ahondan en estas nuevas búsquedas. El cubismo aparece reducido a un juego de rayas y vivos colores en algunas de estas pequeñas composiciones; a pesar de estar realizadas en pequeños formatos y con una aparente

ejecución rápida, se trata de ejercicios que forman un corpus de experimentación que cuajará en obras de mayor formato como *Naturaleza muerta* (1922; cat. 18). Así mismo, en esta derivación de recursos técnicos hay que destacar lienzos herederos de los *papiers collés* como *Naturaleza muerta con frutero* (1920; cat. 19).

Entre 1924 y 1926, Picasso realiza una serie de naturalezas muertas monumentales en las que las formas curvilíneas reaparecen. El artista abandona el clasicismo y se lanza a nuevas indagaciones. En 1924 crea en Juan-les-Pins una serie de dibujos a base de puntos y rayas que forman una especie de retícula con la que configura instrumentos musicales. Algunos de estos dibujos serán reproducidos en el número 2 de la revista *La Révolution Surréaliste* y en 1931 ilustrarán, junto con doce aguafuertes, la edición de *La obra maestra desconocida* de Balzac publicada por Vollard. Estos nuevos y simples signos los recuperará en algunas de las naturalezas muertas de estos años. En varias de estas versiones introduce un cromatismo desbordante, que alternará con otros a base de la contraposición de tonalidades claras y oscuras que realzan y contraponen aspectos de la composición. La aparición de un busto en varias de ellas puede interpretarse como una rememoración de la Antigüedad clásica. En muchas de estas obras, los objetos aparecen delante de una ventana. El mismo Picasso explica este traspaso frecuente en su obra entre el interior y el exterior: «Yo pinto una ventana como miro a través de una ventana. Si esa ventana abierta no queda bien en mi cuadro, corro una cortina y la cierro, lo mismo que haría en mi habitación»⁴.

2. Brigitte Léal, «La nature morte entre cubisme et classicisme. Essai sur le "donjuanisme" de Picasso», en *Picasso et les choses*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 34.

3. Christopher Green, *Objetos vivos. Figura y naturaleza muerta en Picasso*, Barcelona, Museu Picasso, 2008.

4. Picasso, en Christian Zervos, art. cit., p. 173.



FIG. 4
Pablo Picasso
Un rincón del taller del artista,
Rue La Boétie, 20 de marzo de 1920
Musée Picasso, París



FIG. 5
Pablo Picasso
El taller del artista, Rue La Boétie,
12 de junio de 1920
Musée Picasso, París

Dentro del taller nacen nuevos temas que el artista manipula y se convierten en transmisores de sus emociones. Ricas y sorprendentes transformaciones dan lugar a prolíficas metamorfosis de estilo, el «estilo Picasso». Se vuelca en nuevas indagaciones en las que toman un auténtico y controvertido protagonismo las relaciones que se establecen entre el artista y el resultado de su trabajo, la obra de arte. Los vínculos entre el pintor y la modelo habían aparecido sólo esporádicamente en la obra de Picasso desde los inicios de su carrera. Su máximo exponente es *La Vida*, de 1903 (fig. 3), obra emblemática de la «época azul» y cargada de una profunda simbología, en la que un hombre y una mujer desnudos, frente a una maternidad, aparecen representados en un cuadro al fondo del taller. En los años veinte, Olga Khokhlova se convierte en el centro de su pintura; su mujer posando o el taller vacío se erigen en los protagonistas de un reportaje realista que plasma la tranquilidad y el confort de las estancias habitadas durante los primeros años de su matrimonio con Olga (figs. 4 y 5).

A partir de 1927, el tema del pintor y la modelo irrumpe con fuerza en la obra del artista. En realidad, como dice Michel Leiris, nace un nuevo género en su obra. Su dimensión no se ciñe únicamente a la cantidad de pinturas, dibujos y grabados que tratan este tema, sino que abarca también la perdurabilidad en el tiempo. Picasso hace de la profesión de pintor y de las relaciones que establece con su modelo, los «objetos vivos», ya sean figuras o naturalezas muertas⁵, una constante a lo largo de toda su obra. Una reflexión que, dentro de este género, genera series que recorren con versatilidad «los cambios que la vida cotidiana nos impone. Esto es natural porque un cuadro no vive más que para quien lo contempla»⁶. Esta eclosión se inicia con los aguafuertes destinados en su mayor parte a ilustrar *La obra maestra desconocida*, en los que Picasso, como el héroe de Balzac, se debate frente

a los resultados inesperados a los que conduce la creación al intentar alejarse de los parámetros establecidos. El ejercicio de la mirada lleva a ambos a transgredir el lenguaje pictórico en un ejercicio constante de composición y descomposición de los elementos sometidos a un intenso proceso analítico. El artista, en la plenitud de su evolución creativa, llega a menudo a resultados extraños e imprevistos que pueden generar en la mirada receptora del espectador una reacción de sorpresa o de rechazo ante esos signos nuevos que utiliza para alcanzar la culminación de su pintura. Esa búsqueda constante de la innovación en Picasso la refuerza, en estos años, su aproximación al surrealismo. Nuevas fórmulas derivadas de la evolución de las experimentaciones cubistas y de los nuevos recursos que le ofrece este ismo dan lugar a obras muy ricas desde el punto de vista temático, plástico y conceptual. El artista, en plena madurez, hace del taller un recinto de experimentación constante en el que las relaciones entre el pintor y la modelo se convierten en el eje sobre el que pivota la esencia del vínculo que les une y contrapone. Podríamos decir que, hasta la eclosión de este momento, tanto el pintor como la modelo compartían espacios aislados. Una de las obras más sobresalientes de esta etapa, presente en la exposición, es *El pintor y su modelo* del museo de Teherán (cat. 27), que constituye una segunda versión de otro lienzo de un año antes sobre el mismo tema. En ambas versiones, Picasso muestra su interés por la simbología de las artes primitivas, tal como hacían los surrealistas; una nueva simbología que provoca la intensa carga erótica presente en las composiciones de este momento. Surgen nuevas grafías en las que las aristas y los ángulos se confrontan a apéndices procedentes de los signos neolíticos⁷. Estos nuevos parámetros plásticos dan origen a unos cuerpos encubridores de signos eróticos susceptibles de imitaciones sin fin. La aproximación al surrealismo, junto a la mirada al mundo arcádico, culmina en la *Suite Vollard* (cats. 38-62). En este magnífico conjunto de grabados sobre las relaciones del escultor y la modelo no sólo emerge un nuevo arquetipo, sino que se afianza el desarrollo del tema del pintor y la modelo. El encuentro con Marie-Thérèse Walter es el detonante para el nacimiento de esta nueva figuración femenina. Son pinturas en las que las formas rectilíneas y angulosas alternan con líneas ondulantes y sinuosas. El cuerpo de Marie-Thérèse asume

FIG. 6
Pablo Picasso
Jarra y frutero, 1931
Colección Nahmad, Suiza



7.
Véase John Golding, «Picasso y el surrealismo», en *Picasso 1881-1973*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1974, pp. 92-94.

5.
Véase Christopher Green, *op. cit.*

6.
Picasso, en Christian Zervos, art. cit., p. 174.

FIG. 7
Pablo Picasso
Guernica, 1937
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía, Madrid

volúmenes escultóricos, pétreos y contundentes. La pintura abraza la escultura. El taller del escultor acapara la atención del artista, quien, en su nuevo reducto en el castillo de Boisgeloup, se lanza a intensificar el diálogo entre la pintura y la escultura. Aunque el artista somete a Marie-Thérèse a identidades y metamorfosis sin fin, la monumentalidad de la modelo, sus formas serenas y voluptuosas generan un nuevo canon de la serenidad clásica.

Picasso recrea a su compañera en paisajes interiores y exteriores: la modelo sale y entra del taller. Ya sea en grandes formatos, como en *El taller*, o en pequeños, como en *Figura reclinada*, ambas de 1934 (cats. 37 y 36), Marie-Thérèse, descansando en un apacible abandono, es desmenuzada por la mirada del pintor. Esta lasitud plácida y voluptuosa, así como las formas curvilíneas tienen un referente anterior en una serie de naturalezas muertas que realiza entre febrero y marzo de 1931. La sensualidad es palpable en obras como la primera de esta serie, *Jarra y frutero* (fig. 6), cuya composición tiene una estructura muy semejante a *Mujer tendida al sol* (cat. 31); el conjunto ascendente de derecha a izquierda del núcleo de la composición, la similitud en el tratamiento de los símbolos entre el bodegón y el cuerpo femenino, los pliegues y la ondulante caída del mantel preludian las curvas del desnudo femenino en la playa. La jarra panzuda y de redondeadas curvas, el vaso vagina y las frutas, alegoría de los senos, son referentes sexuales a los sinuosos cuerpos que identifican la placidez que la modelo provoca en el artista. Una vez más, el pintor intensifica la transgresión entre sus modelos: entre personas u objetos. El concepto traspasa todos los límites del asunto. La modelo, sea cual sea su idiosincrasia, participa y asume las exploraciones del artista, quien en la placidez de su retiro espolea hasta límites desbordantes su permanente ejercicio de la mirada.

A partir de 1935, Picasso, a través de su pintura, se erige en un referente antibelicista, vertiendo en su producción de estos años su rechazo de la Guerra Civil española. Aparecen nuevos símbolos y, aunque huya del relato explícito de la contienda, hay aires de guerra en su obra. *Guernica* se erige en el delator de la violencia y el horror, en el detonante que pretende concienciar a la humanidad del dolor del pueblo español, en el manifiesto de ese horror volcado por Picasso en forma de mural (fig. 7).

Por otra parte, el final de la Guerra Civil española, la muerte de su madre y la inminencia de la guerra mundial provocan en el artista un estado de inquietud y tensión que desencadena una serie de naturalezas muertas en las que los cráneos de animales se convierten en el tema central de la composición. El ánimo de Picasso aflora en su pintura, el París «de los cupones y de las colas de racionamiento» reaparece en la gran cantidad de naturalezas muertas que realiza durante estos años. Una sobresaliente muestra la hallamos en *Naturaleza muerta con paleta, vela y cabeza de Minotauro* (cat. 63), que forma parte de una secuencia de cuatro obras en las que el Minotauro acaba siendo sustituido por el toro. Este bodegón recoge el testigo iconográfico que le cede *Guernica* al confrontar la vela, que da un punto de luz de un estridente cromatismo, al Minotauro, que a modo de busto tallado se convierte en el protagonista de la composición. A partir del año 1939, Picasso se lanza a plasmar una serie de objetos y animales a través de los que traza una alegoría de las duras condiciones de los años de la ocupación y de los inmediatamente posteriores a la liberación. La escasez de alimentos y la muerte inciden en una serie de naturalezas muertas que, junto a las del año anterior, nos remiten a las *vanitas* del siglo XVII español. Los cráneos y calaveras, símbolos de la caducidad de la existencia, alternan con alimentos, símbolos de la vida. Como en los primeros años cubistas, reaparecen las calaveras, de las que realiza varios bocetos y una escultura, *Cabeza de muerto* (1943; colección particular). El autor, en su versatilidad creativa, no establece límites entre disciplinas y técnicas. Picasso transcribe estas naturalezas muertas, alegorías de la penuria y las limitaciones



materiales, en una obra de teatro, *Le Désir attrapé par la queue*, que escribe entre el 14 y el 17 de enero de 1941. El hambre, el frío, el amor, la soledad, la desconfianza toman cuerpo en los personajes. El protagonista, Le Gros Pied —poeta que vive y escribe en un taller de artista—, y el resto de personajes (L'Oignon, La Tarte, L'Angoisse Maigre, L'Angoisse Grasse...) asumen el rol de dar vida a una sátira mordaz e ingeniosa, sutil representación de los años de la ocupación. En la obra, compuesta al modo de la escritura automática, con un lenguaje a menudo chusco y a través de signos, innovaciones y aboliciones estilísticas, Le Gros Pied encarna al álgter ego literario del artista.

Durante estos años de fuertes tensiones bélicas, dos modelos ocupan las telas del artista, Marie-Thérèse y Dora Maar. En el intrincado nexo que establece el pintor con su entorno, las imágenes que capta de ambas mujeres reflejan la incertidumbre y la tensión que planea a su alrededor. En muchos de los retratos, las curvas de Marie-Thérèse ceden en favor de unas líneas angulosas que se entrecruzan. La representación de Dora es más agresiva; sus uñas rojas como garras encuentran paralelismo en las naturalezas en las que aparecen animales. Lo cierto es que, en una total transgresión de identidades, los modelos o sus arquetipos asumen identidades zoomórficas. La brutalidad se adueña de estos rostros a partir de un complejo entramado de líneas que logran transmitir la presión y la agresividad de estos años. El espléndido desnudo *Mujer en un sillón rojo* (cat. 67) constituye un magnífico ejemplo en el que la sensualidad de Marie-Thérèse perdura, aunque la distorsión de sus rasgos se agudiza, especialmente en la nariz, en tanto que, en el retrato de Dora Maar *Cabeza de mujer* (1939; colección particular), el rostro de la fotógrafa surrealista resulta mucho más agresivo que el de la primera a través de la geometría de sus rasgos, junto a un cromatismo más agudo que intensifica una sensación de fiereza.

A su regreso en 1946 al Midi, al Mediterráneo, resurgen temas y motivos ya tratados. La confrontación, el cruce de miradas entre el pintor y la modelo, Françoise Gilot, asume a partir de estos años nuevos contenidos. Una profunda y grave reflexión, no exenta de un

sutil sentido del humor, remite en cierto modo a los grabados que el artista realizó para *La obra maestra desconocida*. ¿No plantean un tema semejante los dibujos realizados en 1953 y 1954 que fueron recopilados en la revista *Verve*? Efectivamente, los protagonistas son los mismos, pero asumen roles e identidades diversas al convertirse el misterio de la creación en una sátira. A pesar de haber vuelto a los parajes arcádicos mediterráneos que recrean los grabados de los años treinta, el artista y la modelo adoptan un aire más desenfadado, al que no es ajena la fina ironía con que el artista contempla el resultado de su obra. A modo de historietas caricaturescas, estos dibujos preludian las nuevas relaciones que se establecerán entre el pintor y la modelo. Este tema, tan prolífico hasta el final de la obra de Picasso, constituye el pretexto para dar rienda suelta a su preocupación por la fugacidad de la vida.

El Midi se convierte en el gran taller donde cohabitarán con una fuerza renovadora los paisajes interiores y los paisajes exteriores. Los talleres de la Californie, mirada cómplice a Matisse, constituyen la culminación de esa alternancia de escenarios, cuyo guión reclama, como es lógico, la presencia del artista y la modelo, génesis de la fuerza creadora.

Entre noviembre y diciembre de 1954, como un tributo a Matisse, Picasso realiza una serie de interpretaciones sobre las *Mujeres de Argel* de Delacroix —«Cuando murió Matisse me dejó sus odaliscas»⁸—. A modo de post scriptum de esta serie, un año más tarde, entre noviembre y diciembre de 1955, pinta ocho lienzos de Jacqueline Roque vestida con traje turco, con cuyo colorido y remembranza del orientalismo hace su entrada la nueva modelo. Coetáneamente, el tema del taller resurgirá con fuerza. Jacqueline, que se convierte en la receptora de la experiencia pictórica de Picasso, es también el instrumento que se integra en la descripción exhaustiva de La Californie que lleva a cabo entre 1955 y 1956. La modelo y los lienzos son los únicos moradores de la amplia estancia.

En el momento en que la senectud asoma, el artista, con un ímpetu joven y renovador en su pintura, retoma y se apropia de espacios y personajes que le son propios y ajenos. Una vez más, vuelve su mirada hacia la tradición de la pintura, en concreto hacia *Las meninas* de Velázquez. Picasso hace del taller de Velázquez su propio taller, lo invade y lo destruye en un ejercicio desenfrenado en que distorsiona y metamorfosea todos los elementos hasta el punto de que la realidad de la escena se mezcla con la magia de la ficción, sin que por ello falte en *Las Meninas* de Picasso un respeto sin condiciones hacia todos aquellos elementos que hicieron la obra de Velázquez absolutamente innovadora. Como el propio artista diría a Zervos: «Me horroriza copiarme, pero, teniendo delante, por ejemplo, una carpeta de dibujos antiguos, no dudo en tomar de ellos todo lo que me plazca»⁹. A partir de Velázquez, Picasso había alumbrado a *sus Meninas*, serie en la que las estancias palaciegas de los Austrias abrían las ventanas del taller de la Californie al Mediterráneo.

A menudo, los *carnets* de dibujos constituyen un auténtico laboratorio en el que el artista manifiesta el embrión del que saldrán las pinturas definitivas y que le permite un estudio pormenorizado de las diversas *destrucciones* y *construcciones* que van a concluir en la pintura o serie de pinturas definitivas (figs. 8-11). El *Cuaderno 1097* (cats. 118-137), realizado entre el 17 y el 23 de enero de 1964, es un ejemplo de la meditación que Picasso lleva a cabo en torno a varios temas sobre los que está trabajando en estos años. El asunto central de este cuaderno es, una vez más, el nexo que se establece entre el pintor y su obra. En él podemos percibir que el artista incide reiteradamente en motivos y personajes sobre los que pivota su obra actual a la vez que recupera antiguos motivos y composiciones de tiempos ya pasados. En realidad, este *carnet* podemos considerarlo un hilo conductor del tema del pintor y modelo. Varias de las páginas constituyen variantes de *El pintor y su modelo* del 10 y 12 de junio de 1963 (fig. 11, p. 97). Esa reflexión sobre la fugacidad de la vida



[8]



[9]



[10]



[11]



FIGS. 8-11
Pablo Picasso
El taller; el pintor y su modelo
Cuaderno 56, 10 de febrero -
16 de diciembre de 1963
Musée Picasso, París
[fols. 4 recto / 18 recto / 19 recto / 26 recto]

FIG. 12
Pablo Picasso
Estudio para La alborada;
El espejo, 19 de septiembre de 1941
Musée Picasso, París

8. Roland Penrose, *Picasso, vida y obra*, Madrid, Editorial CID, 1959, p. 438.
9. Picasso, en Christian Zervos, art. cit., p. 176.

FIG. 13
Pablo Picasso
Las Meninas, Cannes,
15 de noviembre de 1957
Museu Picasso, Barcelona.
Donación Pablo Picasso, 1968



aflora en todas las representaciones en las que el pintor-*voyeur* es un anciano, en tanto que la modelo continúa representando la lozanía y la juventud. La mirada del artista destaca en esta serie de estudios: en la mayoría, sus ojos son potentes y escrutadores; el acto de mirar es paralelo a la creación. En el de la página 22 me atrevería a apuntar que el pintor se autorretrata frente a la modelo. En todo este conjunto subyacen dos ideas que marcan la vida del artista en este período: a su eterna obsesión por crear nuevos parámetros se suma a partir de estos años esa preocupación a la que antes aludíamos por la brevedad de la vida. Los desnudos femeninos tumbados sobre un canapé, en la playa o en el taller (cats. 109-111) son también objeto de análisis. Cuerpos que se contorsionan y cuyas formas gigantescas y volumétricas nos retrotraen a los plácidos desnudos de mujeres dormidas del período Marie-Thérèse. La modelo resurge en todo su esplendor, exuberante en sus formas y emisora de signos inequívocos de un erotismo apabullante. El artista narra, con sarcasmo no exento de un fino humor, la fluidez que halla en la descripción de la modelo, a la que desde hace varias décadas exprime y desmenuza con la grandeza de los grandes maestros: una mirada hacia adelante que, al mismo tiempo, arrastra temas y encuadres anteriores. Así, en las páginas 9, 10, 11, 12 y 15 (cats. 128-131 y 125), el estudio a modo de tríptico del pintor y la tela, la modelo bajo una lámpara y un busto o un personaje que entra o sale constituye un claro ejemplo del ir y venir constante que marca el hilo conductor de la obra de Picasso. Fluyen personajes o elementos de etapas anteriores: el busto de las naturalezas muertas del año 1925 (cat. 22), que reaparece en el interior de *La Californie* y en varios lienzos y dibujos realizados durante este año en *Notre-Dame-de-Vie*. El desnudo tumbado con una lámpara encima ¿no supone un desarrollo ulterior de los estudios para *La alborada?* (cat. 30 / fig. 12). Y, como colofón del tríptico, la página 15, donde la aglutinación de talleres alcanza su mayor complejidad, a la que se suma el taller de *Las Meninas*, con el aposentador de palacio que entra por la puerta. La grandeza de una pequeña gran obra (fig. 13).

Picasso quiere en estos últimos años penetrar en la esencia de lo que es el pintor. *La Californie*, *Vauvenargues*, *Notre-Dame-de-Vie* se convierten en el último taller, en el que no hay muros. El taller sale al exterior; como narra Hélène Parmelin, «las telas de los *Déjeuners* salen fuera, realizan su *vernissage* privado en el jardín»¹⁰. El tiempo se detiene en estas composiciones, a pesar de las referencias autobiográficas. El pintor, alfa y omega de su obra y de la exposición, goza en los dos autorretratos que abren y cierran la muestra (cats. 1 y 159) de una fuerza atemporal.

10.
Hélène Parmelin, *Habla Picasso*,
Barcelona, Gustavo Gili, 1968, p. 30.

