

Unamuno, Picasso y «Arte Joven»

JAVIER HERRERA NAVARRO
Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

1. INTRODUCCIÓN

Dentro de la abundantísima, interminable y, en ocasiones, reiterativa bibliografía picassiana, resultan escasos los trabajos que intentan aproximarse y profundizar en sus contactos con los escritores de la generación del 98. Sus críticos y biógrafos así como la historiografía del arte moderno, a la hora de tratar su época juvenil apenas han reparado en el hecho de que Picasso en un momento clave de su vida —el tránsito entre los diecinueve y los veinte años, el período que media entre sus dos primeros viajes a París y antes de su exposición importante en Vollard—, estuvo en Madrid y convivió durante unos meses con los Baroja (Pío y Ricardo), el futuro Azorín, Valle-Inclán, Maeztu y una pléyade de escritores de segundo orden que formaban la redacción de *Arte Joven*¹.

Si la relación del joven malagueño con los hermanos Baroja durante esa época nos resulta conocida gracias a los testimonios escritos dejados por ellos², la existente con Unamuno nos es prácticamente desconocida o apenas ha sido destacada. No se trata, como la de los Baroja, de una relación personal —no hay constancia de que se conocieran— sino de

1. Ni tan siquiera Cirici-Pellicer en su fundamental y excelente ensayo *Picasso antes de Picasso*. Barcelona: Iberia-Joaquín Gil Editores, 1946 (traducido al francés y al inglés) reparó en el tema, a pesar de haber utilizado a fondo la revista como fuente. La bibliografía más reciente sobre el tema es: María Luisa MUÑOZ ÚBEDA, *Picasso y la generación del 98. Paralelismos*. [Tesis Doctoral presentada en la American University de Washington en 1982]. Ann Arbor, Michigan: University Microfilm International, 1989; RON JOHNSON, «Picasso und die 98er Generation-Arte Joven» en *Der Junge Picasso. Frühwerk und Blaue Periode*. Berna: Kunstmuseum, 1984; *Picasso: jeunesse et gènesse: dessins, 1893-1905*. [Catálogo de Exposición en el Museo Picasso de París y en el Museo de Bellas Artes de Nantes]. París: Réunion des Musées Nationaux, 1991; Javier HERRERA NAVARRO, «La revista ARTE JOVEN. Una documentación sobre el Picasso azul, el 98 y el modernismo» en *Esopo* [Madrid: Julio Ollero Editor], n. 3 (abril 1991). pp. 11-36; John RICHARDSON, *Vie de Picasso*. París: Edition du Chêne, 1992, cap. XII: «Madrid 1901», pp. 177-191. Recientemente hemos publicado dos artículos complementarios sobre el tema: «El pensamiento noventayochista y el joven Picasso». *Goya* [Madrid: Fundación Lázaro Galdiano], n. 231 (noviembre-diciembre 1992), pp. 151-160, y «Picasso y los escritores del 98: la revista ARTE JOVEN». *La Balsa de la Medusa* [Madrid: Visor Dis], n. 24 (4º Trimestre, 1992), pp.5-28

2. Ricardo BAROJA, *Gente del 98*. Edición de Pío Caro Baroja. Madrid: Cátedra, 1991, pp. 85-87; Pío BAROJA, *Galería de tipos de la época*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1947, pp. 246-253

una relación mediada e indirecta y que tiene el mismo epicentro: la revista *Arte Joven*, imitación de la catalana *Pel & Ploma*, que Picasso fundara y dirigiera artísticamente desde mediados de enero hasta –parece– mediados de mayo de 1901.

Llegado Picasso a Madrid de la mano de Francisco de Asís Soler³, un antiguo compañero de correrías barcelonesas, y con el propósito de estar al menos un año en la capital, pronto se integrará en el mundillo de las tertulias (en el Café de Madrid fundamentalmente) y de la bohemia madrileña, viveros de donde saldrán, amén de los ya citados Baroja y Azorín, los colaboradores habituales de *Arte Joven*: el poeta Alberto Lozano, el crítico y humorista Camilo Bargiela, el poeta y también dramaturgo Ramón de Godoy y Sola y un joven con inquietudes literarias, nacido el mismo año que Picasso, que atendía por Bernardo González de Candamo⁴. Fue este joven, quien ya conocía a Unamuno al menos más de un año antes, quien consiguió, del entonces rector de la Universidad de Salamanca, su colaboración para las páginas de *Arte Joven*: se trata de tres sonetos titulados «Al destino», «Muerte» y «Niñez» publicados en la primera página del número 1, aparecido el 31 de marzo de 1901⁵. Las vicisitudes de dicha relación las conocemos gracias a la reciente publicación de un nuevo *Epistolario* inédito de Unamuno, editado por Laureano Robles. En su volumen primero, que abarca las cartas de 1894 a 1914, encontramos varias dirigidas a Candamo⁶, que ilustran algunos aspectos novedosos de sumo interés para el conocimiento de *Arte Joven* y del Picasso madrileño.

3. Soler había sido colaborador de la revista *Luz*, una de las primeras de tendencia «modernista» de la ciudad condal, en la que publica varios artículos y relatos sobre los más diversos temas. En *Arte Joven* escribe dos «Crónicas de Arte» sobre temas literarios, teatrales y musicales (Num. Preliminar: 10 marzo 1901, p. 2 y N. 1: 31 marzo 1901, p. 2), un artículo polémico titulado «¡Toros!» (N. 2: 15 abril 1901, p. 2) y dos relatos: «La última sensación» (N. 3: 3 mayo 1901, pp. 5-6) y «El propagandista» (N. 4: 1 junio 1901, pp. 3-4). En este último número se anuncian como ya editadas las siguientes obras escritas por él: «Cuentos» en Biblioteca Nueva, un boceto dramático titulado «Came» y un monólogo teatral bajo el título «El beneficio del Pierrot». Soler se encontraba en Madrid (vivía en la calle Caballero de Gracia) para vender un invento ortopédico de su padre, el Cinturón Eléctrico Galvani, que curaba –según rezan los anuncios aparecidos en todos los números de la revista– casi todas las enfermedades, entre ellas la impotencia y la vejez. La revista, pues, se financiaba con las comisiones que sacaba Soler de la venta del aparato. Cuando dejó de editarse *Arte Joven* (el último número, y quinto, salió el 1 de junio), Soler trabajó en *La Música Ilustrada*. En 1903 moriría trágicamente en accidente, mientras pasaba las vacaciones, en Tenerife. Sobre su figura, tachada de «decadente», véase PALAU I FABRE, *Picasso i els seus amics catalans*. Barcelona: Aedos, 1971, pp. 109, 117 y 148, y sobre los pormenores de la vida de Picasso en Madrid: del mismo PALAU, *Picasso vivo. 1881-1907*. Barcelona: Polígrafa, 1981, pp. 214 y ss. y RICHARDSON, *op. cit.*, pp.177-191.

4. Candamo publicaría en *Arte Joven* además del poema «El lago» comentado por Unamuno en esta carta, un relato corto «De mis 'Fiestas del Alma'» (N. 1, pp. 3-4) y una crítica a «Diario de un Enfermo» de Martínez Ruiz (N. 2, pp. 2-3)

5. Fueron tantas las erratas, que tuvieron que ser publicados de nuevo, modificados, en el número siguiente. Los mismos sonetos fueron también publicados por Candamo un año después en la revista *Vida Nueva* (Cfr: *Epistolario inédito*, carta 43, nota 4, pp. 120-121). revista en la que estarán las mismas firmas de *Arte Joven*.

6. Madrid: Espasa-Calpe, 1991. 2 vols. Las cartas dirigidas a Candamo son los números 22, 24, 25, 26, 35 (de 1901) y 38 y 46 (de 1902). Otro de los corresponsales de Unamuno (cartas 31, 36 y 37) por estas fechas es Timoteo Orbe también colaborador de *Arte Joven* como crítico literario: en el número 1 realiza la crítica de un libro titulado «Amores» de R. Sánchez Díaz y en el número 3 la de la novela «El triunfo del ideal» de Pedro César Dominici, sobre la cual hay también un comentario de Unamuno a Candamo (véase carta 26 de 29.5.1901, p. 93).

La que tiene más interés para nosotros es la escrita un 23 de marzo como contestación a una de Candamo posterior al 10 del mismo mes (fecha en la que salió el número preliminar de la revista) en la que el joven escritor, al tiempo que le enviaba un ejemplar, le pediría su colaboración. En dicha carta⁷ Unamuno le dice que no puede mandar nada sobre los temas pedidos de crítica literaria o sobre literatura extranjera, pero le promete que «mañana mismo le remitiré tres sonetos, dos de ellos que usted no conoce y otro artículo». Acto seguido, y tras criticar «la insoportable vulgaridad modernista» de la portada de la revista *Vida Moderna*, se refiere en los siguientes términos a Picasso y a *Arte Joven*:

«*Arte Joven* me ha gustado. No conocía a ese Picasso, que me agrada mucho, si no notase cierta afectación en desdibujar. En esto soy de un criterio acaso estrecho; de la escuela de Kaulbach⁸ y de Flaxman⁹, de burilar los perfiles. La pobre hembra que está a la puerta, de acecho, es de gran efecto, y de mucho la Celestina del fondo: es un dibujo que deja fuerte impresión. Sólo me desagrada el 69 aquel; hubiera preferido otro número. Para el que entiende, la picardía está de más, para el que no la entiende, lo mismo».

Pregunta después por dos colaboradores de la revista que no conoce, Alberto Lozano¹⁰ y Ramón de Godoy y Sola¹¹, y le comenta a Candamo, con su sinceridad acostumbrada, su poema «El Lago», aparecido también en el mismo número («es otro tanteo más, otra rebusca, honrada, sincera, ingenua, pero rebusca al fin»).

2. EL PORTAL

Centrémonos en dichas apreciaciones pues son enormemente reveladoras no sólo de las opiniones artísticas de Unamuno sino del impacto que el estilo del joven Picasso produce en el ya entonces (tenía 36 años) «viejo profesor». Sabido es que en gustos artísticos¹² Unamuno estaba, como suele decirse, «chapado a la antigua» y no pasaba, según él mismo reconoce, de los clásicos (estaba también lógicamente interesado por El Greco) o de admirar a Zuloaga, a Regoyos y a Echevarría, todos ellos vascos, como máximos expo-

7. *Epistolario...*, carta 22. pp. 83-85.

8. Wilhelm von Kaulbach (1805-1874), pintor de cámara de Luis de Baviera e ilustrador de la obra *Reinecke Fuchs* de Goethe.

9. John Flaxman (1755-1826), dibujante inglés, fue muy conocido por las ilustraciones de las grandes obras clásicas de Homero, Dante y Hesiodo, la mayor parte de las cuales fueron editadas en España por aquellos años.

10. De este poeta, Alberto Lozano y Angulo, nacido en Jerez, que en las páginas de *Arte Joven* llevaba una sección llamada «Gotas de tinta», hay referencias en *Gente del 98*, pp. 61 y 85. Por Pío BAROJA (*Galería de tipos de la época*, pp. 105-109) sabemos que colaboraba en un «semanario de bombos, titulado *Relieves*» y que moriría trágicamente. Conocemos su aspecto gracias a un retrato de Ricardo Baroja publicado en el número 4 de *Arte Joven* y a una caricatura de Picasso al pastel (Daix/Boudaille. *Picasso: 1900-1906*. Barcelona: Blume, 1972. núm. III.6).

11. Nacido en La Coruña en 1867 y muerto en Madrid en 1917, era contable de la Compañía de Ferrocarriles Españoles, y también poeta y dramaturgo. En *Arte Joven* (número preliminar, al que alude Unamuno) publicó un largo poema titulado «Cortejo» de hondas resonancias rubenianas y tachado de artificioso por el pensador, y un artículo en el número 2 bajo el título «La torre de marfil y el arte por el arte». Hay algunas referencias sobre él en *Gente del 98*, pp. 59 y 64.

12. Véanse sus artículos reunidos bajo el epígrafe «En torno a las Bellas Artes» en *Obras Completas*. Madrid: Escélicer, 1967, vol. VII, pp. 730 ss.

nentes de la modernidad; y en cuanto al dibujo, su gusto «estrecho» no excedía de ese «burilar los perfiles» que supone el predominio de la línea pura y simple en la delimitación del contorno de las figuras. Por ello no es extraño que el dibujo que comenta (suele titularse «El portal»¹³ y estaba realizado pensando en un proyecto de libro, junto a Soler, titulado «Madrid. Notas de Arte», imitación de la «España Negra» de Verhaeren y Regoyos) le parezca «desdibujado», aunque el impacto general es de «fuerte impresión».

En efecto, el dibujo abunda en manchas y en trazos gruesos, todo es claroscuro y predominan las tonalidades y transiciones grises; los contornos, difuminados, casi se diluyen en el ambiente tétrico, triste y mísero tan común a los portales, húmedos y mugrientos, de los tradicionales burdeles madrileños. La atmósfera es barojiana, el Baroja de *Vidas Sombrias*, de *Paradox* y de *Camino de perfección*¹⁴. El estilo es realista, barroco, de ese realismo tenebrista español del XVII que intenta fundir los contrarios en una unidad (la luz y la sombra, la vida y la muerte), pero, acaso, filtrado por el magisterio de Nonell y preludio de la negritud y del esperpento del mundo solanesco. El espacio es velazqueño en cuanto a profundidad con un primer plano («la hembra que está a la puerta, de acecho») y un segundo («la Celestina del fondo») relacionados entre sí, pero cerrado, asfixiante en cuanto a aperturas al exterior. Un bagaje, como se ve, muy sólido, pero que él comienza a interpretar a su manera.

Y la manera de Picasso en esta época madrileña, es enérgica y fuerte, sin concesiones al gusto dominante¹⁵, respetuosa formalmente con el pasado (Ribera, Velázquez, El Greco y Goya) y anclada en la vida diaria de la bohemia madrileña, burlesca, irreverente, con ánimo de sorprender, en la temática. Picasso se encuentra, efectivamente, afianzando su individualismo y su personalidad en dos frentes contrapuestos: de un lado, el dominio del oficio —ya contrastado en los premios recibidos en las Exposiciones Nacionales del 97 y del 99— que le liga a la tradición remota y cercana, a esa «contemporaneidad» en vías de superación que le promete el éxito fácil dentro de España si acepta

13. El original, a lápiz conté, se encuentra en paradero desconocido. Firmado en ángulo inferior derecho: «P. Ruiz Picasso». Al pie de la reproducción figura: «De la obra 'Madrid' próxima a publicarse». Está catalogado en *Zervos, Pablo Picasso*. París: Cahiers d'Art. 1949-1983, vol. VI, núm. 400, en CIRICI-PELLICER, *Picasso antes de Picasso*. Barcelona: Iberia-Joaquín Gil Editores, 1946, núm. 41 y en Herrera, *art. cit.*, núm. 6.

14. *Vidas Sombrias* había sido publicada en 1900 en la imprenta de Antonio Marzo (calle de las Pozas, 12), curiosamente la misma imprenta en la que se imprimen los números 1 a 4 de *Arte Joven*. [El número preliminar que es en el que aparece «El portal» lo había sido en la Tipolitografía de Corrales (calle Montserrat 10), imprenta que aún existe]. De *Paradox* se publica en el número 1 un fragmento titulado «Orgía macabra» que Picasso ilustra con el dibujo «Lectura después de la cena» (*Zervos, op. cit.*, VI, 374; Herrera, *art. cit.*, n.27). El mismo Unamuno en carta a Candamo (número 25 del 29.04.1901, p. 90) le dice que le comunique a Baroja remita a un amigo residente en Amsterdam un ejemplar y en otra también dirigida a él (número 26 de 29.05.1901, p. 92) opina lo siguiente de *Paradox*, que acaba de leer: «El libro me gusta, tiene detalles deliciosos. Pero creo también que ese mundo de la pseudo-bohemia madrileña apenas despierta interés fuera de los que en él o junto a él viven».

15. Es el año en que presenta «Mujer en azul». Sobre su presencia en la citada exposición Ricardo Baroja escribe: «Ojos verdes, labio azul, enorme sombrero negro y gran miriñaque recamado con floripondios muy decorativos. Pintada a la luz mezquina de una vela, era una vampiresa, una que se diría ahora "mujer fatal". Este cuadro fue colocado por el Jurado en la llamada Sala del Crimen, en las galerías altas de aquel destartado edificio, útil para todo menos para Exposición de pintura y escultura» (*op. cit.*, p. 85).

dócilmente las normas, y de otro la progresiva asimilación de nuevas ideas y experiencias vitales –síntesis de las aprehendidas en los círculos modernistas de Barcelona, de las experiencias de su primera visita a París y aquéllas que está viviendo en Madrid junto a los noventayochistas– que comienzan a aflorar en este momento y que anticipan en toda su extensión la *poética del azul*.

Una de esas experiencias vitales que tiene un reflejo casi inmediato en los dibujos de esta época era la bohemia y dentro de ella el regusto por la nocturnidad y el *tufillo celestinesco* que conlleva. «Andar por las calles y plazas hasta las altas horas de la noche: entrar en una buñolería y fraternizar con el hampa y con la chulapería desgarrada y pintoresca, impulsados por este sentimiento de caballero y de mendigo que tenemos los españoles; hablar en cínico y en golfo, y luego, con la impresión en la garganta del aceite frito y del aguardiente, ir al amanecer por las calles de Madrid, bajo un cielo opaco, como un cristal esmerilado, y sentir el frío, el cansancio, el aniquilamiento del trasnochador». Así nos la pinta Pío Baroja¹⁶. En su obra y en sus recuerdos de esta época abundan las referencias a esa nocturnidad de taberna y de burdel, a esas mujeres de «vida airada» o de «vicio pobre» que diría Lafuente-Ferrari¹⁷ y que forman parte del paisaje castizo del centro de Madrid por el que deambula Picasso: Atocha, Lavapiés, Caballero de Gracia. La entrada a uno de esos burdeles del «Madrid Negro» es lo que refleja en «El portal», pero ese burdel, ¡ay!, tiene en su puerta el número 69. ¿Simple casualidad? Evidentemente que no: Picasso alude, a través de esa metáfora numérica¹⁸, a la postura de relación sexual vulgarmente conocida como «el 69» y una de las que entraña mayores dosis de obscenidad para los espíritus puros y sinceros, chapados a la antigua, como Unamuno, a quien es lógico que desagrade tamaña inteligente alusión. Y es que para Picasso, a esos diecinueve años, parece que el sexo ya no tiene secretos; no obstante, se divierte¹⁹ disimulando la realidad para no ofender la sensibilidad y el «buen gusto» dominantes. Adopta, en este caso, idéntico mecanismo conceptual al que utiliza cuando relaciona el texto literario y la ilustración

16. Pío BAROJA: «Final del siglo XIX y principios del XX», vol. III de sus *Memorias*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1951, 2ª ed., pág.59.

17. Así describe este autor la vida del joven Picasso en Madrid: «Se empapa de ambientes castizos a lo López Silva: chulas, tabernas, tertulias de café, churrerías abiertas de madrugada, callejas equívocas con faroles parpadeantes, guindillas y vicio pobre». Cfr. «Picasso al trasluz de Málaga» en *Papeles de Son Armadans*. XVII, n. 49 (abril 1960), pág. 45.

18. Picasso era aficionado a la numerología tanto profana como religiosa. Reff («Temas de amor y muerte de las obras juveniles de Picasso» en *Picasso 1881-1973*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974, pp. 17-18) afirma que en la obra «El entierro de Casagemas» se basa en tradiciones de numerología religiosa al disponer las figuras en grupos de tres o múltiplos de tres.

19. Guillermo de TORRE en un excelente artículo titulado «Picasso s'amuse» en *Papeles de Son Armadans*. XVII, n. 49 (abril 1960), pp. 97-108, aventura la hipótesis (que considero acertada) de que la actitud esencial de Picasso respecto a la vida y a su obra es la de «espectador» distanciado y de que en esa distancia adopta lo que llama «un insaciable gusto ocular, ocular, de observar las reacciones del prójimo». En efecto, parece (sería muy prolijo y complicado profundizar ahora en este tema) que Picasso es ya de joven más un «voyeur» que un «acteur», de ahí la increíble variedad de su producción dibujística relacionada durante esos años con temáticas obscenas, eróticas y pornográficas, algunas de cuyas muestras han sido sacadas recientemente a la luz en exposiciones tales como *Jeunesse et genèse: dessins. 1893-1905* en el Museo Picasso de París (17 septiembre al 25 de noviembre de 1991) y en el Museo de Bellas Artes de Nantes (6 de diciembre de 1991 al 16 de febrero de 1992).

dentro de la revista: jamás el dibujo «ilustra» (en el sentido estricto del término de «acompañar» o «completar») el texto –tal y como hemos señalado²⁰, sino que alude a él de forma muy indirecta a fin de que el dibujo destaque por sí mismo y sea visto como una obra independiente: en este caso, el número 69 (y así lo ve Unamuno, y no se equivoca) se erige en el protagonista real de la escena celestinesca representada al igual que el propio dibujo respecto al cuento de Rusiñol, «El patio azul», al que «en teoría» acompaña en la página de la revista.

Pero aún hay más: «El portal» es el comienzo del tema celestinesco en la obra de Picasso que culmina en la famosa *Celestina* (1904) del Museo Picasso de París. En efecto, este dibujo supone el encuentro de Picasso con el *tema español*, en todo su dramatismo y seriedad, tal y como era entendido por los escritores del 98. Esa vieja celestina, apenas perceptible, absolutamente «desdibujada», apenas una mancha en la sombría escalera, ha llegado a la jubilación en sus quehaceres amorosos y espera, impasible, la muerte. Y es que las viejas –la vejez– son para el joven Picasso los arquetipos en los que se personifica la respetuosa aceptación del destino, el final del camino. (En el dibujo que abre la portada de este número preliminar –es sintomático– hay una vieja campesina, cabizbaja, cuyo destino parece ser el de «ir a ninguna parte»...) ²¹.

3. DESTINO, MUERTE Y NIÑEZ

Esa desesperanza ante lo inevitable, ese espíritu lúgubre y funerario que Baroja²² define como característico de la bohemia madrileña y esa idea abrumadora de la muerte como componente esencial de la psicología de la raza española (en el decir de Azorín)²³, son aspectos que Picasso sabe expresar certeramente en estos dibujos, expresión que coincide con el espíritu de los sonetos que envía Unamuno a *Arte Joven*. Los tres –«Al Destino», «Muerte» y «Niñez»– dentro de la concepción unamuniana –trágica– de la vida, guardan entre sí, como veremos, una cierta lógica argumental.

Para Unamuno el destino inevitable del hombre es la muerte, entendida como un «sueño venturoso» que es preciso conquistar a fuerza de lucha («quiero mi paz ganarme con la guerra»), sin desmayo («no me dejes parar en mi camino»), obedeciendo ciegamente a todos sus designios («sin inquirirte, te obedezca ciego») y deseando ser espolea-

20. Hemos tratado este tema con cierta amplitud en «El pensamiento noventayochista en el joven Picasso» Goya [Madrid: Fundación Lázaro Galdiano]. n. 231 (nov-dic.1992), pp. 152-3 y en «Picasso y los escritores del 98: la revista ARTE JOVEN» *La Balsa de la Medusa*, n. 24 (1992), p. 10.

21. Original a pastel en paradero desconocido. Catalogado por Zervos. *op.cit.*, vol. VI, 395. Posiblemente fuera realizado, junto a otros del mismo tema, con ocasión de un viaje de Picasso y Soler a Toledo, recién llegado el malagueño a Madrid.

22. Pío Baroja, «Final del siglo XIX y principios del XX», pág. 60. «Otro de los caracteres de la bohemia madrileña ha sido el amor a lo lúgubre. Muchas veces yo y otros amigos, llevados por esta tendencia fúnebre, hemos ido de noche a esos cementerios románticos que había hacia Vallehermoso, cerca del canalillo...»

23. «Creo que nuestra melancolía es un producto de la sequedad de nuestras tierras y que la idea de la muerte es la que domina con imperio avasallador en los pueblos españoles». En «Confesiones de un pequeño filósofo», *Obras Selectas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1953, pp. 295-6.

do por él sin descanso si alguna vez se cae en la pereza o en la resignación («aguíjeme tu pica de contino»). Ese sentido agónico de la vida, preludio del «ser para la muerte» heideggeriano y que se manifestará en toda su amplitud y profundidad en *El sentimiento trágico de la vida*, parece haber sido una de las características fundamentales del joven Picasso, pero con la sustancial diferencia de que el joven pintor intenta cambiar la tragedia, acaso como mecanismo reactivo de defensa, en diversión y en burla²⁴.

Y es que la *obsesión por la muerte* –y lo aprensivo de su carácter ante todo lo que significara enfermedad, dolor o sufrimiento, extremos confirmados por sus biógrafos– es, ya desde muy joven, uno de los rasgos esenciales de su psicología, concretamente desde que falleciera de difteria su querida hermana Conchita teniendo él 13 años, la promesa que hizo internamente a Dios de no pintar o dibujar nunca más si su hermana se salvaba y el sentimiento de culpabilidad subsiguiente que le acompañará durante el resto de sus días²⁵. Por si ello no fuera poco, un mes después de encontrarse en Madrid tiene lugar el suicidio de Casagemas en París, con el consiguiente impacto que ello le produce, aunque no abandone Madrid para asistir a las ceremonias fúnebres.

Presencia constante de la muerte en su vida, que se manifiesta también durante la misma época, literaria y filosóficamente, en las páginas de *Arte Joven* ya desde el primer número y en toda su gama de matices: Rusiñol en «El patio azul» nos cuenta en tono lírico y sentimentaloida la relación de un pintor con una niña enferma que muere tras haberle hecho éste un retrato; acto seguido, y en el mismo número, la versión fúnebre y el sabor medieval, con el tema del entierro de una virgen, en el largo poema «Cortejo» de Godoy y Sola; en «Orgía macabra», fragmento de la novela *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, publicado en el número 1, Pío Baroja nos muestra otra variante, la sarcástica e irreverente, de la poética de la muerte: el «¡mors melior vita!», frase tras la que se esconde un sentimiento escapista muy de la época y como consecuencia la constatación del rechazo de la realidad «tal y como es». Pero es en el número 3 cuando dicha poética alcanza sus máximos exponentes con el relato de Martínez Ruiz titulado «La emoción de la nada», una meditación fatalista, cruda, sobre la vida y el paso del tiempo a partir del entierro de una niña –otra– que el escritor observa en Yecla, y «La última sensación», un relato de Soler en el que se describe paso a paso el proceso mental de un suicidio ejecutado por una persona, desengañada de todo, que busca en la muerte («por el placer de sufrir») la nueva y definitiva sensación. La novedad estriba en que Picasso coloca entre ambos relatos un dibujo, titulado «El mostrador»²⁶, que, al igual que «El portal», no tiene nada que ver aparentemente con el contenido del texto literario: sin embargo, el tratamiento peculiar del espacio que realiza Picasso, de una total cerrazón, sin aberturas ni sali-

24. El sentimiento burlesco se manifiesta en varias ocasiones en *Arte Joven* bien de la mano de poeta Alberto Lozano en sus «Gotas de tinta» o del crítico y humorista Camilo Bargiela. Es el primero quien explicita dicho sentimiento en los siguientes versos: «Yo soy en Arte un místico que tiene / trazas de ateo, porque altivo niega / autoridad a todos, y se burla / de antiguas teorías y modernas.» Todos los números de la revista son un intento por equilibrar los contenidos mortuorios y fúnebres con la ironía y la burla.

25. Los pormenores de este detalle, revelado por Jacqueline Picasso a John Richardson años después de la muerte del pintor, en RICHARDSON, *op. cit.*, p. 50.

26. Original a pastel en paradero desconocido. Firmado abajo a la izquierda: «P. Ruiz Picasso». Catalogado por CIRICI, *op. cit.*, n. 37 y Herrera. *art. cit.*, n. 70.

das, el ensimismamiento de los personajes y el predominio de la mancha y del trazo grueso, del dominante negro, coadyuvan a sugerir la atmósfera irrespirable de la tabernucha y en último término a expresar las mismas o parecidas sensaciones –desesperanza, nihilismo, decadencia– que aquellas que se desprenden de ambos relatos: seguimos comprobando cómo el joven Picasso continúa utilizando la técnica literaria de la *alusión* a la hora de componer algunas de las páginas de la revista.

Dentro de ese contexto, y bajo la advocación del «To die... to sleep... to sleep... perchance to dream» shakesperiano, las referencias oníricas de Unamuno en el soneto titulado «Muerte», esa realidad definida como «parto de desnacer», cobran una especial relevancia intelectual y ayudan a situar el concepto de la muerte en su auténtica dimensión dentro de la poética *modernista* a la que tan reacio era Unamuno, pero ante la que sucumbe sin remedio, si no en la forma, sí de manera ostensible en el pensamiento y en la ideología: «Eres sueño de un dios, cuando despierte / al seno tornarás de que surgiste» (versos primero y segundo); «El sueño yace en la vigilia inerte?» (verso quinto) y «Sueña, alma mía, en tu sendero oscuro / ¡Morir... dormir... dormir... soñar acaso!» (dos versos finales). Junto a los matices macabros, fúnebres, sentimentaloides, nihilistas y destructivos presentes en las páginas de *Arte Joven*, se impone –segunda fase argumental de Unamuno– la más poética, la más real de las concepciones de la muerte: su entendimiento como sueño y como vida, es decir como huida y «para consuelo de la vida triste» (verso séptimo) mientras el sueño y la vida auténticos son entendidos como la verdadera muerte.

Uno de los temas que se repiten a menudo no sólo en *Arte Joven* sino en la poética modernista, atañe a la enfermedad, ceguera o muerte de niñas de corta edad. En la revista picassiana lo tenemos tratado de un modo directo en «El patio azul» de Rusiñol y como pretexto para reflexiones nihilistas y fatalistas en «La emoción de la nada» de Martínez Ruiz. También un poemita de Pedro Barrantes²⁷, poeta y periodista valenciano, publicado en el número 2, en el que poco más o menos se dice: si «todo en el mundo es noche» y si «sombra es la vida» ¿para qué ver?, se titula y está dedicado «A la niña ciega Ángeles Sánchez Plaza». Tal insistencia y relativa abundancia de niñas (nunca niños) desgraciadas y moribundas, sobre las que se ceba el color blanco de las mortajas, creemos que, aparte de responder al gusto de la época, es la expresión simbólica de la desaparición de la inocencia, de la pureza y de la felicidad tradicionalmente asociadas a dichas angelicales criaturas. El intelectual o el artista joven de entonces siente ya añoranza y nostalgia de su niñez, de esos años, aún cercanos en el tiempo pero lejanos en espíritu, en los que se vive con plenitud y alegría y no se tiene conciencia de la realidad amarga de la vida, del dolor y del sufrimiento.

Por ello no tiene nada de extraño que la tercera fase del ciclo vital que expresa Unamuno en sus sonetos, el elemento armónico y equilibrador entre el destino inmisericorde que nos lleva a «desnacer» y la muerte que es en sí la propia vida, sea precisamente la *niñez*. A ella se vuelve para recobrar fuerzas como Anteo («Vuelvo a ti, mi niñez, como volvía / a tierra a recobrar fuerzas Anteo») y para verse uno a sí mismo tal y como es («cuando en tus brazos yazgo en mí me veo»; «siempre que voy a ti a buscarme»). Tam-

27. De este personaje hay referencias en *Gente del 98*, pp. 77 y ss. y en *Galería de tipos de la época*, pp. 109 y ss.

bién es asilo («es mi asilo mejor tu compañía»), guía («De mi vida en la senda eres la guía / que me aparta de torpe devaneo»), purificadora («purificas en mí todo deseo») y «manantial de mi alegría». Para Unamuno esa niñez tiene un espacio, un nido: Bilbao. ¿Y Picasso? ¿En dónde se materializa esa niñez en la que se recobran fuerzas, se busca uno a sí mismo y se siente uno seguro y amparado ante el devenir?

Creemos que, si no biológica y cronológicamente (es decir Málaga y La Coruña), esa niñez espiritual la encuentra Picasso en Barcelona. En esa ciudad se encuentra siempre a gusto, es en donde tiene más y mejores amigos, donde el ambiente intelectual y bohemio es más divertido y alegre, en suma donde se enriquece y va adquiriendo una sólida formación humana y artística, y, por ende, supone la puerta de París. Por el contrario, su ciudad natal, Málaga, su familia y amigos de la infancia, le acaba de dar la espalda definitivamente durante las navidades de 1900²⁸ y, desengañado, jamás volverá a visitarla; la estancia en La Coruña será nefasta y, aunque recordará detalles y amigos, estará marcada por la muerte de su hermana Conchita, uno de los hechos más significativos e importantes de su biografía.

Y Madrid, una ciudad triste y sucia²⁹ para los noventayochistas, el compendio de todos los males de España, que siempre será para él sinónimo de enfermedad (aquí contrae la escarlatina en el 98, que le impide terminar el curso en la Escuela de Bellas Artes) y de muerte (aquí conoce el suicidio de Casagemas y se empapa del espíritu fúnebre que hemos apuntado), una realidad adversa que se refleja, como hemos visto, en las páginas de *Arte Joven*, pero que en apariencia no se manifiesta en los temas de su obra de estos meses, poblados de mujeres de varia condición, de cafés y tabernas. Parece que Picasso, en efecto, se lleva su tiempo para asimilar las cosas, que no responde inmediatamente a los estímulos que en su sensibilidad producen los hechos desagradables de la vida, sino que se esfuerza en digerirlos con frialdad, dejando que cada cosa se concrete y alumbré en el momento que él considere oportuno. Es lo que sucederá respecto a la representación explícita de la muerte y de los motivos (moribundos, entierros, etc.) con ella relacionados, pues será durante el resto de ese año de 1901, ya en Barcelona ya en París, donde obtendrá dicho tema su cumplido tratamiento, primero con el *Entierro de Casagemas* e infinidad de dibujos y apuntes³⁰, y luego durante los años siguientes con la atmósfera y las formas que se desprenden de todo el denominado *período azul*.

28. Sobre los pormenores de este hecho véase LAFUENTE FERRARI, *art. cit.*, pp. 42-47; PALAU I FABRE, *Picasso vivo*, pp. 210-213 y RICHARDSON, *op. cit.*, pp. 174-175.

29. Para la opinión sobre Madrid de los noventayochistas véase LAÍN ENTRALGO, *La generación del noventa y ocho*. 8ª ed. Madrid: Espasa-Calpe. 1975, pp. 79-87.

30. Sobre este tema es fundamental el estudio de Theodore REFF, «Temas de amor y muerte de las obras juveniles de Picasso» en *Picasso 1881-1973*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974, pp. 11-47 y 264-266.