

PICASSO Y LAS PALABRAS DE UN MAGO POETA: LA MAIN AMIE DE GUILLAUME APOLLINAIRE

Francisco Javier Briongos Ibáñez

RESUMEN

El interés de Picasso por la poesía, a lo largo de toda su vida, debe ser entendido como algo muy importante para su desarrollo como pintor. Su relación y amistad con Guillaume Apollinaire llegó a ser una de las más creativas del siglo XX.

ABSTRACT

Picasso's interest in poetry, all his life, it must be understood like something very important to his development like painter. His relationship and friendship with Guillaume Apollinaire became one of the most creative in the XXth century.

RÉSUMÉ

L'intérêt qu'a porté Picasso à la poésie, tout au long de sa vie, doit être considéré comme un élément essentiel pour sa formation comme peintre. Sa relation et amitié avec Guillaume Apollinaire est devenue l'une des plus créatrices du XXème siècle.



El interés de Picasso por la poesía, a lo largo de toda su vida, debe ser entendido como algo muy importante para su desarrollo como pintor. Todo en su biografía, y bastante en su obra, apunta hacia una seria preocupación por temas que habitualmente residen en el ámbito de lo poético. A pesar de su continua experimentación sobre los aspectos formales de la pintura volvió, una y otra vez, su mirada, hacia los poetas, buscando permanentemente la compañía de aquellas personas capaces de hacer germinar su imaginación. Siempre tendría a su lado a los más inquietos, a los innovadores, a los que miraban al futuro porque el presente no les bastaba... La lista es larga. Max Jacob¹ sería el primero de una línea que incluiría a Salmon, Cocteau, Breton, Reverdy, Éluard y, naturalmente, Guillaume Apollinaire. La amistad de este último con Picasso sería vivida por ambos artistas como una permanente intromisión en los dominios creativos del otro, actuando como mutuos catalizadores, una contaminación festiva que alcanzó un nivel difícilmente superado en la historia del arte y de la literatura.

...hay ojos que reflejan seres semejantes

Su encuentro tuvo lugar en vísperas del vigésimo tercer cumpleaños de Picasso (el 25 de octubre de 1904) y de la inauguración de una exposición colectiva en la galería Berthe Weil, donde el artista exhibía algunas obras.² Sobre el lugar no existe una certeza absoluta, pero se barajan dos nombres, el *Criterion* y el restaurante *Austen Railway* (o *Fox 's bar*), ambos en la rue d'Amsterdam, ambos frecuentados por Apollinaire y regentados los dos también por ingleses.

Testigos hubo. Jean Mollet –apodado *barón*– recordaba que durante el encuentro Apollinaire “*estaba acompañado por un inglés bajo, gordo y pelirrojo (un tal Mr. Frip) sentado entre dos negras cuyos trajes chillones y enormes sombreros con plumas habían intrigado a Picasso. Sin interrumpir su discurso sobre los méritos relativos de las cervezas inglesa y alemana,*

¹ Dore Ashton no duda en señalar a Jaime Sabartés como el primero de todos ellos. *Picasso y Frenhofer: La idea del arte moderno*, en Victoria Combalá Dexeus (ed.). *Estudios sobre Picasso* G.G. Arte. Barcelona, 1981.

² Además de Picasso, la muestra, que fue inaugurada el 24 de octubre, incluyó a Charbonnier, Clary-Baroux, Raoul dufy, Giried, Picabia y Thiesson (cuñado de Paul Poiret). El catálogo recoge once obras y un número desconocido de acuarelas. Reimpreso en Daix y Boudaille. *Picasso 1900-1906. Catálogo razonado*. Blume, Barcelona 1967. Prólogo de José Corredor-Matheos.

Apollinaire hizo un guiño de complicidad a los recién llegados”³ Max Jacob, ese otro amigo y poeta -que en su momento había abierto la mente del artista a la belleza de la lengua francesa, administrando con cariño y perseverancia las joyas de la literatura francófona (Baudelaire, Verlaine)- nos describe así ese momento:

*"Apollinaire estaba fumando una pipa de caña corta y hablaba maravillas de Petronio y Nerón a una gente bastante vulgar... especuladores... o vendedores ambulantes. Llevaba un traje de color claro, un minúsculo 'canotier' se posaba en lo alto de su famosa cabeza en forma de pera. Sus ojos eran de color avellana, terribles y brillantes, un mechón de su cabello rubio y rizado caía sobre la frente, su boca parecía un pimientito, sus miembros eran fuertes, su ancho tórax estaba cruzado por una cadena de reloj de platino y llevaba una sortija con un rubí. El chico pobre siempre pasaba por rico porque su madre -una aventurera por decirlo cortésmente- le vestía de los pies a la cabeza. Jamás hizo ninguna otra cosa por él. Trabajaba como empleado en un banco de la rue Lepeletier. Sin interrumpir su charla, me estrechó la mano (una zarpa de tigre, a fe mía) encima de la mesa de mármol. Permaneció sentado hasta que terminó su discurso. Luego salimos los tres y comenzamos aquella vida de amistad a tres bandas que terminó con la guerra, y nunca nos separamos para trabajar, comer o divertirnos"*⁴

Reveladores relatos. Por un lado, extravagante compañía y curiosa conversación -en Mollet-, por otro, cultísima conversación, vulgar compañía... *interesada* biografía y particular descripción -en Jacob-.

No debe extrañarnos. En la naturaleza de Apollinaire se entrelazan dos actitudes aparentemente irreconciliables: el gusto por la experimentación y el amor por la memoria del pasado.

No debe sorprendernos. Jacob, el amante no amado, el adorador no correspondido se veía desplazado, la atención de su *rey* -Picasso- distraída, a decir de uno de sus más importantes biógrafos.⁵

³ John Richardson. *Picasso. Una biografía. Vol. I, 1881-1906*. Alianza Editorial, Madrid, 1995, p.328.

⁴ Francis Steegmuller. *Apollinaire Among the Painters*. Nueva York: Penguin Books, 1986. Traducido en John Richardson, op. cit.

⁵ "Tú eres lo que más amo en el mundo después de Dios y de todos los Santos" le había confesado a Picasso. John Richardson, op. cit.

Pero ese resentimiento no suficientemente escondido fue contestado en alguna ocasión por Apollinaire: "*Picasso decidió morir cuando vio a su mejor amigo mirándole ansiosamente con las cejas fruncidas. Otro le llevó cierto día hasta la frontera de un país místico cuyos habitantes eran a la vez tan simples y tan grotescos que podían ser rehechos con facilidad*".⁶ Repar-
tamos sin temor los papeles de esta historia, en este triángulo entre los poetas y el artista.

Ton père fut un sphinx et ta mère une nuit

El misterio que rodeaba al nacimiento de Apollinaire fue un constante motivo de fascinación para Picasso. Su biografía, sus experiencias, su bagaje personal (todo ello envuelto en un halo enigmático) acabarían influenciando, más por porosidad que por coherencia programática, las obras producidas por el artista durante los primeros dieciocho meses de su amistad. Crítica, poesía y obra plástica actuarán como espejos capaces de amplificar significados, de multiplicar signos, de evidenciar imágenes-mensajes, de iluminar lo críptico, de colorear y dar forma a palabras susurradas, pensadas por y para unos pocos.

Y es que el poeta, incluso llegó a divulgar la historia de que era hijo ilegítimo de un obispo, apelando a su aspecto eclesiástico. Lo cierto es que había nacido en Roma el 26 de agosto de 1880 con el nombre de Wilhelm Albert Wladimir Alexandre Apollinaire de Kostrowitzky.

La verdad es que era hijo ilegítimo. Su madre, Angélica de Kostrowitzky (hija de un modesto miembro de la nobleza polaca trasladado a Roma y promocionado hasta el cargo de chambelán papal), era testaruda, atractiva, políglota y maldecía como las prostitutas. La identidad del padre no es segura, pero probablemente se trataba de Francesco Flugi d'Aspermont. Nunca se casaron, aunque sí tuvieron otro hijo, Albert. Confiados los niños a terceras personas, ellos se dedicaron durante algunos años a probar suerte de casino en casino.

⁶ Apollinaire. *Montjoie!*, I, 3 (14 de marzo de 1913). Traducción en: Herschel B. Chipp. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1995

Siendo ésta la historia más creíble, el poeta difundía una versión en la cuál él podía materializar sus más grandilocuentes fantasías. En ella se nos aparece nada más y nada menos que como el bisnieto de Napoleón.

Criado por su mal reputada madre en Montecarlo, asistió, al igual que Picasso, a un colegio religioso, y como este, en su adolescencia experimentó un breve acceso de religiosidad, seguido por la pérdida de la fe (y por una explotación un tanto sacrílega de su devoción años más tarde). También como Picasso en sus años de adolescencia, Apollinaire escribió, ilustró y dirigió sus propios periódicos, *Le Vengeur* y *Le Transigeant*, pero a diferencia de los diarios infantiles que Picasso había realizado uno o dos años antes (*Asul y Blanco; La Coruña*) demuestra una gran precocidad al hablar de los últimos comentarios sobre literatura y sociedad. Él los definía como *anarco-simbolistas*.

Sus primeros poemas venían firmados como <<Guillaume Macabre>>. Uno de ellos, <<Mardi Gras>> (1898-1899), podría prefigurar la iconografía de la época rosa, de ese tiempo en que <<pierrots coronados de rosas / blancos fantasmas que rondan de noche>>, <<Arlequines, Colombianas y Polichinelas de nariz aguileña>>⁷ aparecerán en las composiciones de Picasso.

Más tarde viviría en Bélgica. Junto a su hermano pasaría un tiempo en una pensión de Stavelot (Las Ardenas), viajando durante tres meses por las turberas del Fagne. Comenzó en esta época <<Le Poète Assassiné>>, publicado finalmente en 1916. Es en estos meses cuando comienza a cultivar su auténtica obsesión por las leyendas medievales y los rituales mágicos, por la cábala y el tarot; cuando comienza a firmar sus poemas con una esvástica cabalística; y cuando lee en voz alta su viejo libro sobre demonología.

No serían simples aficiones juveniles, meros juegos más o menos inocentes, coqueteos con lo críptico, lo esotérico... con la otra cara de la modernidad: las ciencias ocultas. En años sucesivos, continuaría perfeccionando, al igual que Max Jacob, sus conocimientos sobre magia y rituales. Curiosamente Jacob y Apollinaire, los dos poetas más próximos a Picasso y, evidentemente, los más influyentes en su primera época, se consideraban a sí mismos como magos.

⁷ *Guillaume Apollinaire: Oeuvres poétiques*. Preface par André Billy. Texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Decaudin. Paris, Gallimard, 1965.

Desde Las Ardenas, los hermanos se trasladaron a París para reunirse con su madre. En agosto de 1901 fue contratado como tutor de una joven vizcondesa alemana siendo en este país donde conocería a aquella que le hizo *saborear* y *padecer* las penas del amor, inspirándole de esta manera el poema <<*La Chanson du mal aimé*>> el cuál le confirmaría como un gran poeta.

Regresó a París en 1902. Publicó una reseña en *La Plume* y el 25 de abril de 1903, en la histórica *Soirée de La Plume*, se colocó súbitamente al frente de la vanguardia, en una de esas veladas anteriormente presididas por un Paul Verlaine aturdido por la absentia. Era el reconocimiento de un genio al que sólo quedaba publicar el largo poema simbolista <<*Le Ladrón*>> (El ladrón), con el revelador verso autobiográfico <<*Ton père fut un sphinx et ta mère une nuit*>>, en agosto, para alcanzar la posición adecuada en el momento oportuno. Todo estaba listo para que dos astros se encontraran.

Sí estuviésemos vigilantes, todos los dioses se despertarían

No era Apollinaire precisamente un experto en arte contemporáneo. Sus conocimientos se reducían a algunos encuentros con los fauves Derain y Vlaminck, los cuáles vivían cerca de su madre. Sin embargo, su interés era grande, y teniendo como profesores a Picasso y a Max Jacob, su erudición aumentaría notablemente.

Necesidad de apropiación, pero también de compartir. El deseo de amistad (ambición que no debía excluir la sensación de libertad), convirtió a Apollinaire en un cómplice perfecto para Picasso. Por un lado, ambos disfrutaban sexualmente de la compañía de las mujeres (circunstancia que no se daba con Jacob). Por otro, el iconoclasta Apollinaire, se ajustaba más a las preferencias de Picasso que, el más dogmáticamente apasionado, Jacob.

Cómplices y amigos –aunque con un carácter bastante diferente–, muchas eran las cosas que tenían en común.

Habiendo llegado a un nivel similar en sus respectivas carreras, ambos vivían con bastante tensión su ambigua relación, de atracción-repulsión, con el simbolismo. Estaban preparados y se disponían a destruir unos esquemas insuficientes e insatisfactorios. Al frecuentar Apollinaire diversos círculos literarios y artísticos, en realidad muy heterogéneos, pudo aportar a Picasso un compendio de nuevas ideas, de nuevas tendencias; una mezcla

de todas las rebeliones artísticas, muchas veces contradictorias, que agitaban el mundo de las artes.

Pero Apollinaire tenía un don, el de mezclar la vida *rea* y el ámbito de lo artístico. La consecuencia sería la devoción por lo heterogéneo, lo aparentemente imperfecto. No se veía como un intérprete –diferenciándose en esto, también, de Max Jacob- sino como alguien capaz de modificar los estáticos parámetros en que la vida nos obliga a desenvolvemos. En eso, él y Picasso coincidirían plenamente.

Ambos eran reservados (¿debemos creer que lo íntimo era atesorado, para ser mostrado después, debidamente codificado, en su obra?); generosos -aunque no con el dinero-. De la clase de creadores que desarrollaban una actividad desbordante, en esa línea fronteriza entre la genialidad y la locura.

La posibilidad de ser encantadores y amables no les eximía de una capacidad innata, en los dos, de desplegar cinismo, mordacidad e incluso crueldad.⁸ Dos referentes importantes serán el respeto por Nietzsche y la devoción por el Marqués de Sade.

El gusto por lo diverso y la variedad estilística e ideológica nos ayudaría a definirlos.

Más cosas en común. Ambos procedían de familias que habían alcanzado honores en la Iglesia y, aunque manifestaban haber perdido la fe, el catolicismo había dejado una huella indeleble en sus vidas. Inevitablemente caían en la seducción de la identificación ora con Cristo, ora con el Diablo⁹.

El diálogo entre esos dos caracteres tan vitales debió producir un rápido intercambio de relampagueantes observaciones y de referencias culturales. Saqueadores incansables de todo aquello que les circundaba se otorgaban a sí mismos títulos y derechos, amparándose en la tradición mo-

⁸ Son tantas las páginas dedicadas a desvelar esta "*característica picasiana*", especialmente en relación a las mujeres que se *quedaron* en su vida, algún tiempo, pues ninguna lo hizo para siempre. En realidad no fue necesario pues las *atesoró* en su pintura.

⁹ Picasso se identificó profundamente con un poema de Apollinaire <<Zone>> (1912): "...*Quieres ir andando a casa / Y dormir entre tus fetiches de Oceanía y Guineá / son Cristos de otra calaña, de otra fe / Cristos inferiores de oscuras esperanzas.*"

derna. Ya hemos visto algunos puntos de referencia, pero buscaron con tanta amplitud como les fue posible, sin importarles los límites temporales, históricos o geográficos, para *saquear* los siglos, las culturas, los continentes. Cuando Picasso destaca la pureza de la línea, cuando Apollinaire habla con orgullo de tal línea en relación con la pintura de la cerámica griega, no tenemos ningún modo de saber quién redescubrió súbitamente a los helenos.¹⁰

Así pues, debido más al aroma a azufre que a incienso y al enorme ingenio que ambos destilaban, verlos juntos se convirtió en algo habitual. Picasso colgó un letrero en la puerta de su estudio bastante elocuente, '*Rendez-vous des poètes*' escrito con tiza azul.

Hasta su muerte, acaecida en 1918, Apollinaire sería un continuo aliado para Picasso. Él abrió su imaginación a una amplia gama de estímulos intelectuales desconocidos para el artista. Conceptos sobre el humor negro (algo de lo que ya no carecería el conjunto de su obra hasta el final de sus días, y de lo que pueden dar testimonio *sus damas* ¡una vez más las mujeres!, que estuvieron presentes en su vida sentimental y por tanto en su producción artística; o sus amigos –caricaturizados, transformados–; y como no, sus enemigos), sobre la tradición pagana, sobre unas experiencias sexuales cada vez más experimentales. Apollinaire era un erudito en erótica dieciochesca y un consumado pornógrafo. Ambos supieron sacar un gran partido estético y plástico a estos conocimientos.

El poeta, obsesionado por la obra del Marqués de Sade –a quién definía como "*el espíritu más libre que jamás haya existido*"– no tuvo demasiados problemas para inculcar en Picasso las doctrinas del *Divino Marqués*, más a su filosofía que a su pornografía, sobre todo a su definición del arte como "*la perpetua subversión inmoral del orden establecido*": "*Todos tenemos tendencia al despotismo. Es el primer deseo al que nos vemos impulsados por naturaleza*"¹¹.

¹⁰ "Es lo que distingue a Picasso de los ceramistas griegos, a cuyos dibujos a veces se acerca. En esas ánforas pintadas, sacerdotes barbudos y rudos ofrecen sacrificios de animales, resignados e impotentes". Apollinaire. *Les jeunes: Picasso peintre*. La Plume, París, 15 de mayo de 1905. Herschel B. Chipp op. cit.

¹¹ Marquis de Sade. *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*.

...azul como la húmeda profundidad de un abismo

Gracias a Apollinaire, Picasso comenzó a exorcizar algunas reminiscencias de la época azul, animándole a actuar bajo determinados roles: el papel dramático de un saltimbanqui, de un actor ambulante o de un artista circense, ese personaje excluido y pintoresco enfrentado a los convencionalismos sociales; o el papel más equívoco de arlequín, prestidigitador que asusta y engaña con la misma facilidad que entretiene. Después de un año de amistad, Apollinaire, mostraba la imagen de Picasso en forma de poema: eliminar el inmenso poder de la palabra a principios del siglo XX transformó al artista en el mago demoníaco *Arlequín Trimegisto*¹².

Sí, es cierto que Apollinaire influyó notablemente en la imaginación y en el intelecto de Picasso. Pero el único periodo en que su temática se vio decisivamente marcada fue cuando ambos se interesaron por los arlequines. Esto abarcaría los primeros dieciocho meses de su amistad. ¿Compartían los mismos sueños?. Eso parece al comparar iconografías tan similares. De hecho, la época rosa (como acabaría llamándose a este año y medio) es rebautizada como la época Apollinaire por uno de sus biógrafos, John Richardson¹³, quizás muy influenciado por Marilyn McCully¹⁴. No sería excesivo, pero si un tanto injusto, pues este calificativo descartaría a personas como Salmon¹⁵, o Max Jacob, el cuál, también había elegido temas, ya consagrados en la tradición romántica, como eran los de los acróbatas y actores ambulantes¹⁶.

¹² Apollinaire le otorgaba este título en dos poemas, "*Spectacle*" y "*Saltimbanquis*" (fechados el miércoles 1 de noviembre de 1905).

¹³ John Richardson, op. cit. pag. 334

¹⁴ Marilyn McCully. *Magic and illusion in the Saltimbanques of Picasso and Apollinaire*. Art History (norwich) 3:4 (dic.1980), 425-434.

¹⁵ La Punta seca denominada *Dos Saltimbanquis* fue utilizada como frontispicio para los *Poemas* de Salmon, publicados en 1905 y con unas imágenes bastante similares a las de la época rosa. Esto no debe extrañarnos ya que por esta época el pintor y el poeta eran vecinos y amigos. "*Picasso grabó para mí la imagen de dos niños saltimbanquis; la época azul estaba cerrada*". André Salmon. *Souvenirs sans fin. Première époque 1903-1908*. Paris, Gallimard, 1955.

¹⁶ Por ejemplo, en el poema <<*La acróbata en el vagón de tercera clase*>>.

No tenemos afirmaciones de los dos protagonistas en el sentido de haber ideado alguna obra conjunta, pero, para empezar, la serie de trece grabados comenzada a finales de 1904 –en su mayoría protagonizada por saltimbanquis– parece concebida como un conjunto de ilustraciones para los poemas de Apollinaire, compuestos durante este mismo periodo. Apollinaire debió mantener serias conversaciones con Picasso al respecto, así nos lo deja entrever en uno de sus comentarios publicados en *La Plume*: “*El gusto de Picasso por el trazo que huye, cambia y penetra y produce ejemplos casi únicos de puntas secas lineales en las que los aspectos generales del mundo no se ven alterados en absoluto por las luces que modifican las formas cambiando los colores*”¹⁷.

La punta seca titulada “*Salomé*” (uno de los grabados de esta serie) remite al tono dulcemente irónico de los versos que Apollinaire había dedicado al mismo tema y en ese mismo año: “*No le llores, hermoso bufón, al rey / Toma esta cabeza en lugar del gorro con cascabeles y baila*”¹⁸. Lo que aquí observamos, en un sutil giro iconográfico, es la transformación del saltimbanqui veterano y obeso en el Herodes histórico y literario, mientras el baile de Salomé nos recuerda a los ejercicios de los acróbatas y de las amazonas. Tanto Reff¹⁹ como María Teresa Ocaña²⁰ señalan acertadamente el gran auge alcanzado por este tema entre los simbolistas; obras como “*La aparición de Gustave Moreau*” serían un ejemplo.

Color azul, para bautizar una época. La temática de los simbolistas, derivada de ideas de la decadencia, de lo irracional, de estados psicológicos negativos, fue adoptada por los artistas que intentaban llevar a cabo equivalentes visuales de todas esas sensaciones. Así nacerá una estética basada en figuras delgadas y angulares, una paleta de colores oscuros y melancólicos,

¹⁷ Apollinaire. *Les jeunes: Picasso peintre*. op. cit. Posteriormente esta serie sería vendida a Vollard, quien la editaría en 1913 con el título de *Suite de los Saltimbanquis*. Apollinaire también retrasaría, curiosamente, la publicación de sus poemas hasta esta misma fecha.

¹⁸ Publicado en *Vers et Prose*, t. IV, diciembre 1905-febrero 1906. *Guillaume Apollinaire: Oeuvres poétiques*. Op. cit. pp. 86 y 1.054.

¹⁹ Theodore Reff. *Harlequins, Saltimbanques, Clowns and Fools*. *Artforum*. Octubre 1971. Pp. 30-43.

²⁰ María Teresa Ocaña. *Del azul al Rosa*. Picasso 1905-1906. Catálogo de exposición, Barcelona 1992.

de contornos densos que caracterizará la obra de pintores y artistas gráficos a lo largo de toda Europa. Pero ¿y Picasso? Su preocupación por el desarrollo de atmósferas, por la soledad y el aislamiento de la gente de la calle o la poesía silenciosa de los comediantes ambulantes inundó las obras, tanto de la época azul, como de la época rosa o Arlequines²¹.

Las obras de la época azul habían sido creadas refugiándose en el clima melancólico del simbolismo: prostitutas solitarias se convertían en madonas, mendigos en filósofos y tragedias personales en alegorías (¿no nos recuerdan estos trasvases de contenido a los realizados por Caravaggio en sus obras?). Retratos melancólicos de pintores o poetas bohemios (también autorretratos); ciegos y seres con alguna deformidad física; mujeres pobres con niños pequeños; parejas de amantes con aspecto triste y desconsolado, etc. Todo este universo temático era en parte compartido por otros artistas del momento: Nonell o Edvard Munch, por ejemplo.

¿Dónde, pues, la novedad?. ¿Dónde la originalidad?. La influencia española del Greco se hace evidente en el alargamiento de los miembros, y en la supuesta espiritualidad de tan ascéticos personajes. Pero no explicará por sí sola el empleo del color azul que acentuaba la sensación de tristeza y frialdad. El deseo de potenciar un sentimiento, eliminando consciente y sistemáticamente los tonos que podrían distraerlo, tiene mayor importancia de lo que pudiera parecer a primera vista. Como muy bien observa Juan Antonio Ramírez el cine primitivo lo utilizó, "con aquellas secuencias coloreadas de amarillo o de rosa (*escenas sentimentales*), de rojo (*batallas*), o de verde y azul (*terror, tristeza*)"²².

...su insistencia en la búsqueda de la belleza ha transformado todo el arte

La exposición de Picasso en las Galeries Serrurier, en febrero de 1905, incluía treinta pinturas y gouaches, tres grabados y un álbum de dibujos. Recibió críticas favorables de Charles Morice, crítico y organizador de la muestra, en el "*Mercur de France*", y de Guillaume Apollinaire, en sendos artículos en la "*Revue immoraliste*" y "*La Plume*". La reseña de Morice, que

²¹ Juan Antonio Ramírez denomina a este período "*melancólico anarquizante azul*". Juan Antonio Ramírez. *Picasso: El mirón y la duplicidad*. Alianza editorial, Madrid, 1994, pág. 11.

²² Juan Antonio Ramírez. Op. cit. pág. 16.

aparece el 15 de marzo, se complace con la aparición de una nueva época en la obra de Picasso afirmando: "*se ha acabado el gusto por recrearse en lo triste y feo*²³. *A este prematuro caso de 'spleen', que lógicamente hubiera conducido a la noche de la desesperanza, de la muerte, sigue, gracias a una benefactora anomalía un rayo de luz: es la aurora de la compasión, el amanecer, es la salvación*".²⁴ Hay, sin duda, mucho de deseo propio en las palabras de Morice.

A pesar de que Picasso y Apollinaire se habían conocido en octubre de 1904, las dos reseñas del último pueden hacer pensar que ambos no habían llegado a intimar hasta la primavera de 1905.²⁵ En la primera, y sin nombrar a Morice, le reprendía por su actitud ya que denotaba una crítica implícita a la época azul. En la reseña de *La Revue immoraliste*—su propia revista— Apollinaire contestará con las siguientes palabras: "*Se ha dicho que la obra de Picasso revela un precoz desencanto. Pienso lo contrario*." ¿Carencia de intimidación?. Más bien falta de experiencia en la crítica de arte. Así pues, recurrió a una materia que conocía mejor, el poema en prosa: "*Bajo los brillantes oropeles de sus esbeltos saltimbanquis percibimos verdaderamente a los jóvenes del pueblo, versátiles, astutos, listos, pobres y mentirosos. Las madres retuercen esas finas manos que suelen tener las madres jóvenes de la clase popular y sus mujeres desnudas se adornan con el toisón que desdeñan los pintores tradicionales y que es el escudo del pudor occidental*."²⁶

El texto de *La Plume* no es sólo una reseña de la exposición, sino que evidencia poéticamente el contraste de la época rosa respecto a la época azul. La época azul es descrita como una evolución de "*imágenes humanas que flotan en el azul de nuestros recuerdos (...)* Durante una año, Picasso vivió ese tipo de pintura triste, azul como la húmeda profundidad de un

²³ Picasso declarará a su segunda esposa, Jacqueline: "*Olvidas que soy español y adoro la tristeza*". Pierre Cabanne. *El siglo de Picasso*. Ministerio de cultura, Madrid 1982, pág. 491.

²⁴ Pierre Daix. *Picasso 1900-1906*. Barcelona, Nauta, 1967, pág. 335.

²⁵ Esta, al menos, es la opción defendida por Hans Christoph von Tavel. *El hombre y la mujer en la obra de Picasso en 1905 y 1906. Picasso 1905-1906 op. cit. pág. 90*.

²⁶ Daix y Boudalle op. cit. pág. 335.

*abismo, y llena de compasión. La compasión endureció a Picasso (...) Tras ese frenesí vino la calma*²⁷.

Época azul, sí. ¿Y la época rosa?. Generalmente, se admite que tras una época azul durante la cual la pintura de Picasso habría expresado la desgracia y la miseria, había surgido una época rosa, más lírica, más sentimental, más feliz (sus biógrafos utilizarán la aparición de Fernande en su vida para justificar esta argumentación). ¿Pero, existe de verdad una época rosa?.

Los arlequines acuden con espléndidos andrajos

Ya hemos indicado que para John Richardson se trata de la época Apollinaire. Para Pierre Daix²⁸ esta época corresponde únicamente a una reaparición del color: "*Entre los trompicones de monocromía azul de 1904 y el reinado de una monocromía ocre en Gósol hay simplemente un retorno al color, en que los indicios de rosa antes marginados, causaron por ello mayor sensación*". Así pues, tanto la concepción del espacio y los manierismos gráficos como el afilamiento de las manos, pasarían del final de la época azul a los saltimbanquis sin modificaciones notables.

A continuación acaecerá lo que Barr denominaba "*Circus period*",²⁹ que es primero una época de saltimbanquis y que se extiende, de hecho, desde la aparición de Arlequín, a finales de 1904 y principios de 1905, hasta los gouaches de su muerte, a principios de 1906. Esta época circense culminaría con la gran tela "*Familia de saltimbanquis*". Sería el final del periodo sentimental, y nada nos lleva, por tanto, a una definición para el rosa, según esta argumentación. Ni tampoco para el color, ya que su vuelta al mismo sería una consecuencia de las transformaciones y no, como el azul, que denotaría un elemento activo en sus estrategias de creación.

Sin embargo, entre ambas épocas existen algunas coincidencias, y quizás sea mejor hablar de una evolución temática, iconográfica, estilística y, como no, cromática... Se podrían apreciar obras en las cuales lo conceptual y lo formal no están bruscamente diferenciados por lo que a los dos periodos se refiere. Esta sería la opción defendida por María Teresa Ocaña

²⁷ Apollinaire *Les jeunes: Picasso peintre*.op. cit.

²⁸ Pierre Daix. *Picasso Creador. La vida íntima y la obra*. Atlántida, Buenos Aires 1988.

²⁹ Alfred H. Barr, jr. *Picasso. Fifty years of his art*. New York, Arno Press, 1980.

apoyándose en Charles Morice: *"Estas nuevas obras que expone en las Galerías Serrurier anuncian una transformación luminosa de su talento. No se trata de que nada persista de su oscura visión primitiva."* Según esto, las raíces iconográficas del rosa en el azul, son mucho más profundas de lo que una ojeada superficial puede mostrar.

¿Pero como ve Apollinaire este cambio? : *"Los arlequines acuden con espléndidos andrajos mientras la pintura se organiza, calentando o blanqueando los colores para manifestar la fuerza y la duración de las pasiones, al tiempo que las líneas delimitadas por las mallas se pliegan, se rompen o se precipitan"*.³⁰

El artista se había ocupado durante su época azul, exhaustivamente, de los problemas de la sociedad en la gran ciudad, y ahora nos habla de la estructura del color y las líneas (no olvidemos el párrafo en el que hace referencia a la punta seca lineal). Estas parecen constituir algo más que el contorno de un cuerpo, y los colores sugerirían independencia. *"Desde entonces, su insistencia en la búsqueda de la belleza ha transformado todo el arte"*³¹. Hans Christoph von Tavel afirma que Apollinaire fue el primero en descubrir, en 1905, la propensión de Picasso a la abstracción, quizás influenciado por el bagaje posterior como crítico y teórico del poeta. No podemos estar de acuerdo en esta visión pre-abstraccionista. Ni en lo que se refiere a Picasso, ni en lo que respecta a Apollinaire. Sobre Picasso bastan sus palabras: *"No hay ningún arte 'figurativo' o 'no figurativo' todo se nos aparece como una 'figura'. Incluso en la metafísica las ideas se expresan por medio de 'figuras' simbólicas. Fíjate qué ridículo es, por lo tanto, pensar en pintar sin 'figuración'. Una persona, un objeto, un círculo, todo son 'figuras'; actúan sobre nosotros con más o menos intensidad. Algunas están más cerca de nuestras sensaciones y producen emociones que tocan a nuestras facultades afectivas; otras apelan más directamente al intelecto. A todas hay que concederles un lugar, pues encuentro que mi espíritu tiene tanta necesidad de la emoción como mis sentidos"*³².

Y Apollinaire ¿de que más nos habla? De las mujeres, sin duda: *"Las mujeres que ya no amo vienen a la memoria"*. ¿Qué les sucede en la obra

³⁰ Apollinaire op. cit.

³¹ Así finalizaría Apollinaire su artículo en *La Plume*. Apollinaire op. cit.

³² Pablo Picasso, conversación 1935 en Herschel B. Chipp op. cit. pág. 293.

de Picasso? Existe una mujer, quintaesencia de la época azul. Huesuda, ceñuda, prolífica, como la de "*Mujer con copete*". Poco a poco esos manierismos asociados a la época azul se vuelven más acentuados. Hombros anchos y esqueléticos de los que cuelga una piel a veces flácida. Los músculos del cuello exagerados. Buen ejemplo de todo ello es la obra "*Mujer con cuervo*".

Mujeres. Un nuevo rostro aparece en la obra de Picasso. Era Madeleine. Abundante cabellera recogida en la nuca con un moño. Cuerpo delgado como el de un muchacho. La podemos ver en la obra azulada "*Mujer con camisa*" y el muy parecido, pero rosado "*Desnudo sentado*". Creemos reconocer la estructura ósea de Madeleine en la citada "*Mujer con copete*", la "*Planchadora*" y la muchacha de "*El almuerzo frugal*". ¿No resulta paradójico o al menos curioso que este tipo de mujer aparezca cíclicamente, durante todo el siglo veinte, como prototipo hasta nuestros días?

Es cierto que Picasso conoció a Fernande (de la que hablaremos más tarde) en agosto de 1904, pero fue la lánguida belleza de Madeleine la que aparecía una y otra vez en su obra, por lo menos hasta la primavera de 1905. "*Madre e hijo*" de finales de 1904 y principios de 1905 data de la época en que Madeleine debiera haber dado a luz. Se trata de la otra vertiente de la aventura con esta mujer, la plasmación de la esperanza en la maternidad. Este es un punto conflictivo, pues se hace difícil adecuar el aparente deseo de ser padre con sus propias palabras: "*estuve apunto de tener un hijo con ella*"; o "*me imagináis con un hijo de 64 años*"³³.

¿Y Apollinaire, nos ayuda a solucionar el dilema? Por un lado: "*Las madres primíparas ya no esperan la llegada del niño, a causa de ciertos malhadados charlatanes que parecen cuervos*"³⁴; por otro "*el niño enfrenta al padre con la mujer que Picasso quiere gloriosa e inmaculada*". Parece ser que quería al niño puesto que estas palabras de Apollinaire y las obras de Picasso pertenecen al momento en que estos hechos sucedieron. Naturalmente Picasso había hecho el comentario sesenta años después.

Más mujeres. Además de Madeleine, Picasso veía a otras dos chicas al mismo tiempo, y sus rasgos más o menos exóticos debieron contribuir a lograr ese aspecto anoréxico característico de las mujeres picassianas de

³³ John Richardson afirma que decidió abortar con el consentimiento de Picasso.

³⁴ Apollinaire op. cit.

este momento. Una era Marguerite Luc (conocida como Margot). Esta sería la chica que besa al cuervo domesticado, de la citada obra "*Mujer con cuervo*"; acariciándolo con unos dedos extraordinariamente largos y finos. La otra era Alice "*la virgen*", cuyos rasgos fundidos con los de Madeleine y Margot producirían la definitiva imagen esquelética de la última fase de la época azul. También mezclaría las características sexuales.

Madeleine aparece por lo menos en dos composiciones abiertamente lésbicas: un gouache con dos figuras desnudas gemelas, muy azules, abrazadas por los hombros; y una acuarela que nos remite a Ingres de Madeleine desnuda que avanza con determinación hacia una rubia, también desnuda tendida en una cama con las piernas insinuantemente abiertas. ¿Tenía predilección Picasso por el lesbianismo? Lo cierto es que realizó una serie de gouaches y acuarelas de chicas haciendo el amor. La más importante de estas obras se la regaló a Apollinaire y el poeta la puso junto a su cama, ya que "*estaba tan ávido de estos espectáculos como Picasso*"³⁵. Puede que la inspiración para estas escenas la encontrase en los seis sonetos sáficos de Verlaine "*Les Amies*" (1867)³⁶; pero las fuentes más probables pudieran ser las de George Bottini (que había pintado algunas acuarelas lésbicas algunos años antes), o los cuadros de Toulouse-Lautrec en que aparecen chicas compartiendo la cama y haciendo el amor. En cualquier caso el tema del lesbianismo ejerció en Apollinaire, y en Picasso, una atracción que podíamos denominar erótico-profesional.

Y por fin Fernande Olivier. Mujer más sofisticada, seductora y refinada que las anteriores. Larga cabellera pelirroja, ojos verdes almendrados y largos dedos. Después de sufrir un aborto que la incapacitó para tener hijos, Fernande huyó de su marido, y en septiembre de 1905 se marchó a vivir con Picasso. Estamos ante otra mujer "*primípara*" que ya no podrá tener hijos. Su romance había comenzado el verano de 1904 y durante el primer año, aproximadamente, de su relación, no aparecerá en dibujos o cuadros. Quizás las primeras imágenes de Fernande sean dos acuarelas "*Debiene contempla a Fernande dormida*" y "*El artista contempla a Fernande dormida (Meditación)*". Tamaño, estilo, tema, todo coincide. En ambas aparece dormida. En una es observada por Picasso. En la otra, por el que al parecer era su marido. El tema del durmiente –manifestado por primera vez en 1901

³⁵ Pierre Daix op. cit. pág. 401.

³⁶ Josep Palau i Fabre. *Picasso vivo: 1881-1907. Infancia y primera juventud de un demiurgo*. Polígrafa, Barcelona, 1980, pp. 388-389.

representando al artista, en el papel del espíritu muerto de Gauguin, contemplando a una muchacha reclinada- aparecerá una y otra vez en la obra de Picasso³⁷.

Estos saltimbanquis no deben ser confundidos con actores

El estímulo de una experiencia visual también ayudó a la plasmación de estos acróbatas. Sí, Picasso los había visto en París en 1904. También Apollinaire. Así lo confirma en "*Un fantôme de nuées*" poema escrito en 1909, pero aún borracho de iconografía rosa.

"Como era la víspera del 14 de julio / Sobre las cuatro de la tarde / Salí a la calle para ver a los saltimbanquis / Esta gente que actúa al aire libre / Comienza a escasear en París / De joven he visto más de los que suelen verse hoy día / Casi todos han huido a provincias / Tomé el bulevar Saint-Germain / Y en una placita entre Saint-Germain-des-Prés y la estatua de Danton / Me encontré a los saltimbanquis... / Sucios harapos desparramados por el suelo / Harapos con arrugas que nunca se quitan / Harapos que acaban con el color del polvo / Con persistentes manchas amarillas y verdes / Como una tonada clavada en la mente... / Los saltimbanquis no se movieron / El más viejo llevaba unas mallas de ese rosa purpurino que suele verse / En las mejillas de ciertas muchachas moribundas / Un rosa que suele anidar en hoyuelos cerca de la boca / O bien alrededor de las fosas nasales / Un rosa lleno de traición / Era como si este hombre llevase / A su espalda el color lívido de los pulmones..."

El origen de los arlequines será más problemático que el de los saltimbanquis. En aquella época el personaje del arlequín solo podía verse en pantomimas, bailes de disfraces, carnaval, etc. Fue la imaginaria popular la que le permitió sobrevivir. El anhelo de fantasía por encima de la realidad. Pero no debemos olvidar que Picasso, gracias a Apollinaire y Jacob, debió conocer los innumerables precedentes literarios. Los escritores simbolistas habían mantenido vivos a Arlequín, Pierrot y Colombina. Verlaine había dotado a este personaje de una dimensión absolutamente trágica. Y Picasso se

³⁷ "Y es que en el fondo, para tener poder sobre el que duerme sólo hace falta permanecer despiertos. Lo hemos comprobado tantas veces al observar a la persona amada, deseada, mientras duerme confiadamente. Entonces, mientras duerme, es sólo nuestra, ni de otro ni de nadie, ni siquiera de sí misma". Estrella de Diego. *Balthus: << la luz es tiempo que se piensa >>*. El realismo en el arte contemporáneo 1900-1950. Madrid, 1998.

llevó copiado, en un viaje a Holanda el poema "*Cortège*" de Verlaine. En él habla de una mujer servida por un paje negro y un mono con chaleco. Si el poema no había pasado desapercibido para Picasso, tampoco el interés de Picasso por el soneto, para Apollinaire: ya nos hace observar en su texto en *La Plume* que los animales de la época rosa parecen muy humanos; que los sexos apenas se diferencian y que esto sucede sobre todo en el caso de los arlequines³⁸.

¿Es androgínia lo que observamos? La supresión de los rasgos sexuales masculinos y femeninos era algo característico de la estética finisecular, de las ideas popularizadas por Sâr Péladan (ideas ocultistas sobre el Apocalipsis, la cábala, la androgínia, la naturaleza mística del sexo, etc.), de Gauguin. A Picasso siempre la había interesado este maestro, y por tanto, sus andróginos llamados "*Mahus*" (hombres afeminados educados desde la infancia como mujeres), personajes con poderes mágicos. Picasso dio un paso más allá eliminando, además de otros muchos rasgos diferenciadores, el cabello. Tampoco los vestidos nos ayudarán. Apollinaire nos lo explica: "*Esas adolescentes impúberes tienen las inquietudes de la inocencia; los animales las inician en el misterio religioso*³⁹. *Los arlequines acompañan la gloria de las mujeres, se parecen a ellas, no son ni hombres ni mujeres. Pero situados en el límite de la vida los animales son humanos y los sexos indiferenciados*".

Todo esto y mucho más podemos observar en "*Muchacho con pipa*". Sin ninguna duda evoca el poema de Verlaine "*Crímen Amoris*", en el cual "*Satanes adolescentes*" se abandonan a los siete pecados capitales. Rasgos delicados, sexualmente indefinidos... y ojos, unos ojos a los que la *sangre negra de la dormidera* ha hecho llegar "*el más inteligente de los aromas*"⁴⁰.

Pero volvamos a Arlequín. Los textos de Apollinaire nos permiten situar en la exposición de las Galeries Serrurier además de la "*Familia de acróbatas con un mond'*", el "*Arlequín sentad'*", "*Acróbata y joven arlequín'*",

³⁸ "*Algunos igualan en esplendor a las mujeres, y a ellas se parecen, sin ser machos ni hembras*". Apollinaire op. cit.

³⁹ ¿Se está refiriendo Apollinaire al sexo? La observación de la naturaleza, equiparada a religión, nos desvelaría sus misterios.

⁴⁰ Así definía Picasso al opio. Sustancia que utilizó con cierta frecuencia en esta época. No lo hizo solo. Apollinaire, Fernande, Jacob, etc todos hablan del opio en sus memorias.

"*Dos acróbatas con un perro*" y la "*Familia de Arlequín*". Sin duda estaban presentes el gouache y la punta seca "*Familia circense*". Pero el artículo de Apollinaire en *La Plume*, que habla de "*hermanas adolescentes pisando en equilibrio las bolas grandes de los saltimbanquis*", nos remite a la gran tela del Museo Pushkin, "*Joven acróbata sobre una pelota*". Pues sí, solo que aquí se trata de una chica. En "*Familia circense*", el niño, esbelto, es asexuado. Todos parecen llevarnos a otro gran cuadro, otra gran composición, aquella que debería reunir los temas más fuertes: "*Familia de saltimbanquis*".

Se trataba de un cuadro enorme (aunque fue ligeramente reducido hasta alcanzar la dimensión de 212 x 229 cm). Esta debía ser su composición más importante. Por ello realizó numerosos estudios preliminares – dibujos, acuarelas y grabados- y los repintó, completamente, varias veces. El punto de partida era un grupo de mujeres ocupadas en tareas domésticas (esto es lo que se observa en la acuarela del Museo de Baltimore), pero la atención recae sobre un ágil niño (más tarde ágil niña) al que Arlequín enseña a mantener el equilibrio sobre una pelota. Inicialmente era azul, un azul que paulatinamente giró hacia el rosa. Pero no es un rosa alegre. Nada en esta obra sugiere alegría. Tampoco debió sugerírsele a Apollinaire, el cuál, tiene un concepto mucho más morboso de este color, y en sus versos nos hablaba de un "*rosa pulmonar*", "*el color libido de los pulmones*" en la espalda del acróbata o el rubor enfermizo "*en las mejillas de ciertas muchachas moribundas*". ¿Es la otra cara de una misma moneda?, ¿Cara rosa, cara azul?.

En su proceso de búsqueda Picasso elimina de la composición esa muchacha sobre la pelota. ¿Elimina?. No, solo la trasladará a "*Joven acróbata con pelota*".

Nueve meses, aproximadamente tardó Picasso en la realización de esta pieza. Prácticamente a diario Apollinaire le visitó durante este período. ¿Qué cambios observó?, ¿Cuántos fueron sugeridos por él mismo?, ¿Qué otros cuadros acompañarían, o incluso se desmembrarían de este gran proyecto?. La respuesta, otra vez en su poema "*Un fantôme de nuées*"⁴¹.

⁴¹ "*Deberían haber visto a este delgado personaje de aspecto salvaje / Su barba gris una nube de ceniza ancestral / La herencia en el vestido así como en el rostro / Parecía soñar sobre el futuro / Mientras daba maquinalmente vueltas a su organillo / Con un lamento sublimemente lento / Gorjeos, chillidos y fuertes gemidos... / Debajo del organillo andaba un pequeño equilibrista / vestido de rosa pulmonar / Con trozos de piel en las muñecas y los tobillos / Profirió alaridos apremiantes / Arqueó sus brazos estirados con elegancia / Con una pierna hacia atrás como si se arrodillara / Saludó a*

Veamos. Un organillero, "*Organillero y joven Arlequín*". No es la única vez que aparece. Este espectro viejo con barba y gorro de bufón se parece demasiado a "*Cabeza de anciano con Tiara*", y a "*El Rey*". Según John Richardson⁴² este enigmático personaje habría sido inicialmente concebido para "*Familia de saltimbanquis*" y en lugar de la no menos enigmática muchacha con sombrero de paja. En realidad Picasso había sometido a este personaje a distintas transformaciones, una de ellas sería un monarca comiendo, con expresión de burla a lo Apollinaire. Acabó regalárselo al poeta, en forma de ex-libris, homenajeándole con irónico respeto. Pero el proceso de transformación de su amigo fue mucho más lejos. Apollinaire se vio representado como marinero, también fue una barriguda cafetera, un torero (don Guillermo Apollinaire), en un papa moderno con reloj de pulsera y triple tiara, en un académico con bicornio y una pipa colocada en la oreja, en un artillero blandiendo el sable, en un culturista desnudo, etc.

Dime, quiénes son ellos, aquellos acróbatas⁴³

Guillaume Apollinaire no menciona, en ninguno de los dos escritos de la época, esta gran obra en concreto. Quizás, cuando entregó sus textos a la imprenta Picasso no la había acabado. Pues bien, la *'troupe' se va*. Las familias, las maternidades, los personajes a los que nos tenía acostumbrado han abandonado el mundo real, lo cotidiano y se han trasladado a un universo más críptico, lleno de mensajes ocultos y de alegorías.

Una "*mano*" aparece a la izquierda de la composición, la suya, como sabemos por los dibujos que el artista realizó de su palma, en los que cada dedo representa una figura diferente de este grupo. Entramos en el mundo de la quiromancia, del tarot, donde incluso las figuras recuerdan a las que aparecen en los naipes. ¿Tiene algo que ver con este hecho el *mago y tarotista* Apollinaire? La mano expresa la idea de actividad al mismo tiempo que la de potencia y dominio. La mano es un emblema real, instrumento de la maestría y signo de dominación. La "*mano de justicia*" –la justicia es cualidad regia– fue en la edad media la insignia de la monarquía francesa. En la

los cuatro puntos cardinales / Y cuando hizo equilibrios sobre la pelota / Su cuerpo delgado se convirtió en una música tan pura que ningún espectador pudo resistirse a mirarlo / Sus formas musicales / Causaron la vergüenza del organillo..."

⁴² John Richardson op. cit.

⁴³ Rainer M. Rilke. *Las Elegías de Duino*. Madrid, Cátedra, 1987.

tradición bíblica y cristiana la mano es símbolo de poderío y supremacía. A veces la mano se compara con el ojo: *Ve* también. Esta es una interpretación que el psicoanálisis ha retenido, considerando que la mano que aparece en los sueños es la equivalente del ojo. Para algunos místicos cristianos las manos del hombre están igualmente ligadas al conocimiento, a la visión, pues tienen por fin el lenguaje. La mano es como una síntesis, exclusivamente humana, de lo masculino y lo femenino, es pasiva en lo que contiene; activa en lo que tiene. Sirve de arma y utensilio; se prolonga por sus instrumentos.

Cinco dedos. El cinco representa al hombre total, los cinco sentidos y las cinco formas sensibles de la materia: La totalidad del mundo sensible. También es el número fundamental de las sociedades secretas. Es esa unión que simbolizan los cinco colores del arco iris. Cinco es también el número del corazón. Finalmente el cinco simboliza la manifestación del hombre, al término de la evolución biológica y espiritual.

Y cinco son los personajes. Cinco las edades. Cinco las miradas.

A partir de una línea interpretativa iniciada con Lieberman en 1952, se inicia una tradición que propone la identificación de los diferentes protagonistas del lienzo con personajes de la vida real. El Arlequín de espaldas, a la izquierda de la composición, sería Picasso; los demás serían Apollinaire, Jacob, Salmon, Fermande, etc. Teoría atractiva, pero un tanto arriesgada.

El Arlequín es Picasso, seguro, aunque muy idealizado, y Apollinaire le aclamaba como Arlequín Trimegisto, una variante de "*El Mago*"; la primera carta del tarot.⁴⁴ Por una extraña paradoja es un personaje histriónico, escamoteador, el creador de un mundo ilusorio por sus gestos y por su palabra; en su vestido alternan por igual los colores rojo y azul. Los pies están dispuestos en escuadra, la mano *parece* sostener sutilmente una varita. Todas las apariencias evidencian la división de un ser, igualmente producido por dos principios opuestos, y el dominio de su dualidad por el equilibrio y la supremacía del espíritu. El tocado rojo corona simbólicamente todo lo que el prestidigitador puede representar, esconde el conocimiento de los secretos esenciales y por tanto no es un mero ilusionista. El viejo saltimbanqui –Apollinaire– mira como crece el *Arlequín Trimegisto*. La mirada de

⁴⁴ "*El enano mira con aire triste / Cómo crece el Arlequín Trimegisto*"; "*Spectacle*"; "*Y la mujer da de mamar / Cual Leteo, su leche del olvido / Al recién nacido, junto a un enano triste / Y al Arlequín Trimesgisto*". "*Saltinbanques*"; (fechados el miércoles 1 de noviembre de 1905).

los jóvenes aprendices nos llevan a la "emperatriz" (mucho más, por tanto que una joven mallorquina) sentada en un trono color carne, el rostro de frente, toda su actividad pasional y ardiente sublimada en el fondo rojo de su corona. Con la diestra, agarra un escudo. Con la siniestra, su cetro (no visible, como tampoco lo es la vara del Arlequín). Así, todos los aspectos de la Emperatriz subrayan su fuerza resplandeciente. Pero es una figura ambigua tanto vanidosamente seductora como sublimemente idealizada. Simboliza todas las riquezas de la feminidad (ideal, dulzura, persuasión) pero también toda su volubilidad. Sus medios de acción no se dirigen directamente al espíritu sino a la afectividad: tienen encanto más que razón. Y por eso esta apartada del grupo.

Picasso y Apollinaire... Apollinaire, Picasso y:

"...su clara identificación personal con la figura mítica del arlequín, quien bajo su disfraz y su sombrero de bufón alberga secretos sobrenaturales, entretnejidos con su capacidad imaginativa, con su tremenda audacia, con su enfrentamiento a fuerzas subterráneas y al reino de la muerte..."⁴⁵

En este territorio queda postrado, esperando, con un gesto de manos entre lo humilde (manos juntas que piden perdón) y lo glorioso, lo santificable, elevándose por encima de la humanidad como si de un santo se tratara... o de un diablo.

⁴⁵ Dore Ashton op. cit. pág. 96.