

## Picasso en la Academia

Estrella de Diego

### Picasso, retratista

En su *Museo imaginario*, el libro escrito en 1947, André Malraux hablaba de un Picasso que, igual que Derain, Cézanne o Gauguin, «peinó todas las regiones del mundo a excepción de la suya próxima»<sup>1</sup> en busca de formas artísticas. El malagueño volvía los ojos hacia ídolos «negros» o sumerios, escribe Malraux en el texto. Tal vez por este motivo, en la edición inglesa de 1949 publicada por Anton Zwemmer, siguiendo con el juego de imágenes emparejadas en el cual se fundamenta el libro del escritor francés, se comparaba una pieza de arte sumerio del tercer milenio antes de Cristo con la escultura de una cabeza de Picasso, cuyos rasgos recuerdan, de algún modo, al bello carboncillo sobre lienzo de la Fondation Beyeler presentado en esta muestra: el retrato que hizo en 1932 de Marie-Thérèse Walter, una de las muchas mujeres y modelos en la vida de Picasso [cat. 46].

Quizás este inquietante carboncillo, a su modo a mitad de camino entre clasicismo y escultura del pasado lejano, sea un buen ejemplo para desvelar las diferentes influencias presentes en la mirada de Picasso; cómo, pese a volver los ojos hacia «regiones del mundo» diferentes a la propia, preservó en su imaginación, incluso en

sus puestas en trazo supuestamente más anticlásticas, también a los grandes maestros de la tradición occidental, en especial de la Antigüedad. «La Antigüedad es un país inmenso separado del nuestro por un largo intervalo de tiempo», había escrito Pierre-François Hugues d'Hancarville en los volúmenes que recogían la colección de sir William Hamilton en el siglo XVIII<sup>2</sup>. Es posible que ese viaje de Picasso hacia la Antigüedad como país extranjero fuera más radical si cabe que la aventura «exótica» de las «máscaras africanas», como se solían denominar, sin las distinciones pertinentes hoy en día respecto a las varias regiones del continente, entre las máscaras danzadas y no danzadas. O puede incluso que ambos viajes fueran dos imposibilidades en busca de una idéntica utopía, una añoranza casi.

De hecho, solo con observar los trabajos de Picasso se pone de manifiesto ese apego a su propia historia: tantos grandes maestros españoles, la propia tradición de sus orígenes en suma, daban vueltas incansables en el imaginario picassiano, más allá de los homenajes concretos a Zurbarán o Goya y de su obsesión por *Las meninas* de Velázquez, de las cuales realizó numerosas versiones. Lo explicaba de forma magistral en *Los pintores cubistas*, de 1913, Guillaume Apollinaire, el poeta y amigo de Picasso: «Sus meditaciones se desnudaban en silencio. Venía de lejos, de las riquezas de composición y de decoración brutal de los españoles del siglo XVII»<sup>3</sup>.

A pesar de los comentarios de Malraux, Picasso es la tradición, si bien la tradición es para él múltiple e inestable; de aquí y de allá. Infinita. Copiar, apropiarse de, ser como... es una constante en el trabajo del malagueño. No importa que, desde muy temprano en su carrera, acabe

pintando los retratos de memoria, bocetos a partir de la imaginación, de lo recordado y vuelto a negociar —ocurre con el retrato de Gertrude Stein (1905-1906, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art)—. En el recorrido de Picasso se subraya la pertenencia a dicha tradición —a las tradiciones—, que el artista a veces subvierte y otras transforma; persigue, reproduce... «¿Qué quiere decir —comentaba Picasso— para un pintor pintar como este o el otro o imitar a alguien? ¿Qué tiene de malo? Al contrario, es una buena idea», recordaba Hélène Parmelin en *Picasso: el artista y su modelo*, de 1965, «hay que tratar de pintar siempre como otros. Pero ocurre que no es posible. Quieres. Lo intentas. Acaba por ser una chapuza... Y justo en el momento en que haces una chapuza es cuando eres tú mismo»<sup>4</sup>.

Quizás en esta devoción hacia la genealogía —escultórica y pictórica— se podría encuadrar cierto irreductible respeto por los artistas y las obras de arte, incluso por la copia del natural y, sobre todo, una fascinación por la modelo y su interacción con el artista en el proceso creativo mientras ocurre. Picasso regresa a menudo a esta cuestión, en primer lugar, a partir de las relaciones con las modelos de sus retratos, las sucesivas —y hasta simultáneas en la década de 1930— parejas del pintor, el equilibrio de cuyas relaciones debe ser puesto en tela de juicio desde la actual perspectiva de género, tal y como quedaba patente en la reciente exposición de Dora Maar en el Centro Pompidou<sup>5</sup>. En segundo lugar, Picasso vuelve asimismo de manera literal al tema a través de algunas series de grabados, donde, dejando a un lado la violencia en determinadas imágenes que plantean no pocos problemas para la actual mirada, reflexiona sobre el pintor y el

escultor trabajando en el estudio, a menudo con la modelo a un lado o al fondo; sexual o abandonada; modelo y musa que vigila indolente o indiscreta el trabajo del creador; que aspira a conocer el tema pintado sobre el lienzo.

Se podría decir, así, que existe un lazo poderosísimo entre los retratos de mujeres de Picasso, de las mujeres de Picasso —de los cuales se expone una extraordinaria muestra procedente de la citada Fondation Beyeler—, y dos series de estampas, ambas encargo del marchante Ambroise Vollard en la década de 1930 —*La obra maestra desconocida* y la *Suite Vollard*—, concebidas bajo el influjo de la joven Marie-Thérèse Walter, y que forman parte de las colecciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La tarea en el estudio del artista es el *leitmotiv* del primer trabajo, *La obra maestra desconocida (Le Chef-d'œuvre inconnu)*, una serie de doce estampas más la portada, concluida en 1931 [cat. 7-19]. De igual modo, parece ser un importante hilo conductor de la *Suite Vollard*, iniciada entre 1930 y 1931 y completada en 1937 con tres retratos del marchante [cat. 20-42]. De hecho, cuarenta y seis de las cien estampas que la componen tienen como asunto central «El taller del escultor» o, dicho de otro modo, la tradición del artista y la representación de la modelo, tema recurrente en la práctica artística occidental. Aunque sería más preciso hablar de la imposibilidad última para dicha representación, a la cual cien años antes de que Picasso pensara en esas series, en 1831, Honoré de Balzac había dedicado el conocido y fascinante libro *La obra maestra desconocida*, novela que Picasso conocía, tal vez por terceros —se verá más tarde—, y por la cual parece que sentía un especial interés.

1. Malraux 1949, p. 126.

2. Véase Jenkins 1996, p. 40.

3. Apollinaire 1994, p. 40.

4. Parmelin 1965, p. 43, citado en Ashton 1972, p. 53.

5. Dora Maar. París, Centre Pompidou-Musée National d'Art Moderne, del 5 de junio al 29 de julio de 2019; Londres, Tate Modern, del

19 de noviembre de 2019 al 15 de marzo de 2020; Los Ángeles, J. Paul Getty Museum at the Getty Center, del 21 de abril al 26 de julio de 2020.

La obra de Balzac habla de la historia del extravagante maestro Frenhofer, pintor parisino del siglo xvii que, explica en el prólogo a la traducción española de 2001 Francisco Calvo Serraller, se entremezcla desde su vida ficcionada con pintores históricos como Nicolas Poussin (1594-1665) o Frans Porbus (1569-1622)<sup>6</sup>. La trama es muy sencilla: Poussin, un pintor aún joven, y el maduro Porbus van a visitar a Frenhofer, quien se ha apartado del mundo para pintar la obra maestra jamás imaginada, la representación más bella de una modelo, que, además, se obceca en mantener en secreto. Ese secreto aviva la curiosidad de los dos visitantes y tratan por todos los medios de convencerle para que les enseñe lo pintado. Pero el maestro oculta el cuadro obsesivamente, tanto que el joven Poussin llega a ofrecer a su modelo y amante, Gillette, a Frenhofer a cambio de poder contemplar la «obra maestra» escondida.

Es curioso cómo esta parte del relato —la obra sin remedio oculta— trae a la memoria, inevitable, la historia tantas veces repetida a propósito de *Las señoritas de Aviñón*, vuelta cara a la pared durante tanto tiempo en el estudio de Picasso, incapaces sus coetáneos de situar o entender la obra, casi hasta la compra de Jacques Doucet, diseñador de moda y coleccionista, por consejo de su asesor André Breton en 1924<sup>7</sup>. Entonces *Las señoritas de Aviñón* (*Les Demoiselles d'Avignon*, 1907, Nueva York, Museum of Modern Art) entra en la narrativa con todos los honores, justo en una época en cual la mirada está lista para entenderla —el muy conocido y asociado cuadro de 1907 se expone en esta muestra [cat. 1]—. Es, pues, muy tentador pensar si a Picasso le interesaron las afinidades entre ambos relatos —*Las señoritas* y el cuadro de Frenhofer—, obras in-

comprendidas, ocultas, cara a la pared. También él buscaba pintar una obra maestra —le delata hasta la forma cuadrada del lienzo, inusual—.

Sea como fuere, en el caso de Frenhofer, ocurre lo contrario al rescate de *Las señoritas* por Breton. Cuando Poussin y Porbus se hallan ante la supuesta obra maestra del anciano, el fiasco es intenso: frente a los ojos de los asombrados artistas aparece una mancha pintada y repintada, debajo de la cual debe de haber vivido, si acaso, la bella modelo que, quién sabe, no fue sino el sueño terco del pintor, la belleza imposible de plasmar. «Es lo maravilloso del Frenhofer en *La obra maestra desconocida* de Balzac», recordaba Daniel-Henry Kahnweiler en boca de Picasso a finales de 1959; «al final, nadie puede ver nada más que a sí mismo. Gracias a la búsqueda continua de la realidad, termina en la más negra sombra. Por eso, cuando se pinta un retrato, hay que detenerse en algún lugar, en algo semejante a una caricatura. Si no terminará por no quedar nada»<sup>8</sup>.

Parece claro que en esta serie Picasso está reflexionando sobre la mencionada imposibilidad de representar hasta las extremas consecuencias, de retratar a la modelo que se escabulle y se camufla y acaba por devolver al pintor su propia imagen. ¿Qué aparece en los cuadros invisibles de Matisse, el amigo de Picasso<sup>9</sup>, cuando se pinta pintando a su modelo, o en los lienzos sobre el caballete de los pintores del malagueño, si la modelo, *alter ego* del pintor, simboliza la imposibilidad misma de representar, el hueco profundo en el sujeto? El pintor adquiere su *status* al mirar(se) en la modelo: mirar a la modelo, su reflejo, le confiere la esencia misma de pintor. No obstante, ahí se separan, dejan de ser la unidad que ejecuta la obra —insiste la tradición— en la

6. Calvo Serraller 2001, p. 12.

7. Fitzgerald 1995, pp. 142 y ss.

8. Citado en Ashton 1972, p. 83.

9. Gilot 1990.

doble vertiente de la modelo, que es al tiempo musa. Esta es una de las principales discusiones al enfrentarnos con artistas de la calidad de Dora Maar, ya aceptada como mucho más que amante y musa de Picasso y retratada en numerosas ocasiones por el artista, en especial durante los años treinta del siglo xx, periodo en el cual Picasso mantuvo relaciones con tres mujeres —Olga Koklova, Marie-Thérèse Walter y la citada Maar—, mujeres representadas como rostros llorosos<sup>10</sup> [cat. 49].

La imagen de las modelos en Picasso comparten algunos rasgos sutiles, quizás parte de la imposibilidad última de representar hasta las extremas consecuencias. Es más: todas las modelos, las mujeres, se parecen más y más a sus cuadros a medida que los años pasan, aterradora maniobra que Picasso anuncia de manera abierta a Gertrude Stein cuando se queja al maestro de la falta de parecido en el retrato que le ha hecho: «ya te parecerás», se recuerda que le contestó el pintor implacable. John Richardson comentaba en 1980:

Pero qué poco parecidos, qué poco apropiados daban la impresión de ser los primeros retratos de Jacqueline. Era complicado relacionar a esa chica tan tímida con ese aire tan dramático, tan intenso; y el cuello largo no era su característica más sobresaliente. No obstante, otra vez el interior de Picasso se hacía realidad: a los pocos meses, la amante terminó por parecerse a sus retratos en personalidad y hasta en apariencia... un Dorian Gray al revés.<sup>11</sup>

Debido a esa dificultad última para la representación, sobre la que según Kahnweiler Picasso

10. Freeman 1994.

11. Richardson 1981, p. 283.

reflexiona, el artista parece encontrarse cómodo con el encargo de Vollard: ilustrar *La obra maestra desconocida*. Porque si es verdad que, como comenta Brigitte Léal y «dice la leyenda»<sup>12</sup>, es poco probable que Picasso hubiera leído la obra de forma directa —ya se mencionaba—, no lo es menos que conocía el relato de Balzac, probablemente a través del propio editor. En cualquier caso, parece obvio que Picasso se hallaba, ya en esos años, frente a frente con un tema que le perseguiría la vida entera y que las series de pintores y modelos y de los abundantes retratos de sus mujeres —modelos y musas—, desde luego relacionados con *La obra maestra desconocida*, ponen de manifiesto. Incluso el juego autobiográfico, siempre siguiendo a Léal, parece claro a través de las representaciones del «artista»: en la producción de creadores y modelos, el «pintor» es cada vez Picasso.

Algo semejante se podría comentar a propósito de la *Suite Vollard*, la mencionada serie de cien estampas, uno de cuyos hilos conductores es el estudio del escultor y las relaciones que se organizan alrededor de la modelo, en ese periodo Marie-Thérèse Walter. Tanto es así, que algunos expertos tratan de buscar una relación directa de esta serie con la propia novela de Balzac, aunque parece más probable que ambas se relacionen con la citada obsesión de Picasso: el artista y la modelo, por otro lado uno de los grandes temas de reflexión en la tradición artística occidental, se repetía.

En las cuarenta y seis estampas que constituyen el grupo del «Taller del escultor» se reitera el espacio ocupado por la modelo y el pintor, quienes con frecuencia lo comparten con una estatua de tintes clásicos —a menudo fácilmente

12. Léal 2006, p. 101.

deducible, esculturas con las cuales todos los artistas se formaban entonces—, que puede ser el punto de partida para regresar a esa tradición occidental que acompaña a Picasso a lo largo de su carrera: la que se conforma a su vez alrededor del retrato. Es un tema que reenvía a la mimesis, tan arraigada en las enseñanzas artísticas europeas, desde el taller de los siglos XVI y XVII a las Academias del XVIII y XIX y hasta a principios del siglo XX. Es lo que Picasso aprende en sus años de formación, lo que bebe en sus paseos por los museos contemplando las obras de los grandes maestros, aprendiendo de ellos...; esos paseos tantas veces citados.

«¿Qué quiere decir para un pintor pintar como este o el otro o imitar a alguien?», preguntaba Picasso. Sin lugar a dudas, en esa mezcla poderosa y casi contradictoria entre copia y original, se subraya de igual modo el proceso mimético que toda formación artística implica en Occidente. La obsesión de Picasso por los retratos —desde las innumerables representaciones de las mujeres en su vida, hasta los retratos de los amigos o de esos personaje anónimos que va capturando en los periodos azul y rosa, los fuera de la ley de *La comida frugal* en la colección de la Academia [cat. 6], sus propios autorretratos—; su pasión hacia los bodegones —incluidos los del periodo cubista—; su abundante trabajo gráfico; e incluso su recurrencia y pasión por el dibujo, hablan de un artista que, pese a lo «anticanónico» de sus formas durante ciertos periodos de la carrera, está formado en la tradición. Pero ¿cómo se forja ese aprendizaje?

### Picasso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando

Para convertirse en artista a finales del siglo XIX y principios del XX en España, había un lugar de referencia que sobresalía entre los demás: la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. A la Academia llegaba Salvador Dalí en la década de 1920, pues su padre, un conocido notario catalán, le impuso como condición para ser artista que estudiara allí y, aunque su estancia fue breve y recordaba estar más en deuda con las reuniones de la Residencia de Estudiantes —donde conoció a Federico García Lorca, Luis Buñuel y Maruja Mallo— que con la Academia de Bellas Artes, no deja de ser curioso observar en Dalí la misma pericia picassiana para el dibujo, la que se aprende en la enseñanza tradicional.

Quizás debido a la fama de la Academia, Picasso pedía formalmente el ingreso en la Escuela el 14 de octubre de 1897, según consta en el expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, donde se trasladó la mayor parte de los expedientes desde la Academia cuando esta dejó de ser escuela de arte y la enseñanza artística pasó a dicha facultad<sup>13</sup>. Lo pedía a través de una instancia: había llegado tarde a la matrícula por haber estado enfermo [fig. 1]. En dicha instancia explicaba que era natural de Málaga y discípulo de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y, al ser aceptado, formalizaba su matrícula el año académico 1897-98, cursando, según consta en la documentación, las asignaturas de Dibujo del antiguo y ropajes y Paisaje (sección elemental) [fig. 2]. Es interesante recordar que en el Museo Picasso de Barcelona se conservan varios

paisajes del parque del Retiro, poco comunes de ese momento y hasta de la carrera de Picasso en general. En ninguno de ellos hay inscripción o fecha que pueda situarlos en ese curso concreto —ocurre también en el caso de las academias—, aunque podría aventurarse que se tratara de los ejercicios que los alumnos hicieron al aire libre, contraviniendo las severas instrucciones del profesor, poco aficionado al *plein air*.

Entre la documentación conservada para su ingreso figura el certificado de estudios del instituto de La Coruña, donde se constata el estudiante mediocre que debió de ser Picasso en materias no artísticas, como Retórica y poética, Historia universal o Aritmética: raramente pasaba de un aprobado. Sin embargo, las fuentes biográficas comentan la facilidad de su ingreso en la Escuela<sup>14</sup>, si bien subrayan que su espíritu libre encontró la enseñanza en San Fernando demasiado reglada y cómo a menudo se escapaba de clase, queja que Antonio Muñoz Degraín —titular de la cátedra de Paisaje— refiere en sus cartas a la familia de Picasso, en las cuales se lamenta del absentismo del joven y de su espíritu bohemio<sup>15</sup>, poco entusiasta con la formación ofrecida.

El propio Picasso —recuerda Roland Penrose— se preguntaba frente al amigo Jaime Sabartés, siendo ya mayor, por qué había decidido estudiar en la Academia de San Fernando<sup>16</sup>. También él, igual que Dalí y tantos otros estudiantes, describiría la Academia como un lugar muy diferente del imaginado; encontrando, como Dalí en la Residencia, la inspiración fuera de las aulas de San Fernando: en el Museo del Prado.

Pese a todo, resulta difícil renunciar a intentar esclarecer la influencia última que aquel tiempo de aprendizaje llegó a suponer para la educación de Picasso. Es complicado, sabiendo que al final las posibles conclusiones no serán sino meras conjeturas, ateniéndose incluso a los testimonios del propio artista.

Sea como fuere, la pregunta parece clara: ¿Qué pudo aprender Picasso en la Academia? ¿Qué se aprendía entonces en la Academia? Se aprendía a ser pintor, escultor o grabador, según figura en los documentos conservados del año de matrícula de Picasso, a partir de las siguientes asignaturas: Paisaje, Grabado, Teoría e historia de las Bellas Artes, Perspectiva, Colorido y composición, Anatomía pictórica, Dibujo del

13. Doy las gracias a Amelia Valverde González de la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, por su amable ayuda en la consulta de

estos expedientes. Del mismo modo, quisiera manifestar ahora mi agradecimiento a Bernardo Laniado por la lectura de este texto y sus siempre sagaces comentarios.

14. Penrose 1981, p. 39.

15. Mailer 1995, p. 20.

16. Penrose, 1981, p. 39.



fig. 1 Pablo Picasso, solicitud de ingreso en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, 14 de octubre de 1897, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (AHBFBA-UCM)

antiguo y ropajes, Dibujo del natural, Dibujo y modelado del antiguo y ropajes y Dibujo y modelado del natural. Se trabajaba, pues, igual que en cualquier otro lugar para educación artística del siglo XIX, a partir de una enseñanza organizada desde la mimesis.

Dicho de otro modo, se partía de la copia —del natural y de los yesos—, base en la formación del artista. Es más, se diría que los restos de dicha formación tradicional se deslizan incluso en el uso del carboncillo sobre el lienzo al cual regresa Picasso a menudo: detrás de ese gesto espontáneo y muy reiterado en su producción, se vislumbra la costumbre que adquieren en los años de formación los aspirantes a artistas a finales del siglo XIX, cuando los estudiantes de Bellas Artes copiaban vaciados y modelos sobre todo al carboncillo. De esos primeros años se conservan algunas academias —estudio de un modelo como ejercicio de dibujo, entre otras las exhibidas en la exposición *Picasso. Los cuadernos*, del Museu Picasso de Barcelona<sup>17</sup>—, que hablan de la mencionada formación clásica, la que no abandonará Picasso tampoco en sus obras más radicales —lo prueba el citado retrato de 1907 que se presenta

en la exposición [cat. 1]—. No obstante, no hay evidencia documental de trabajos específicos realizados en la Academia.

Sin embargo, da igual que los biógrafos de Picasso comenten que su paso por la Academia fue breve —pronto volvería a Barcelona, a causa de la escarlatina— y de poco provecho; que se repita —hasta en sus cartas al amigo Joaquim Bas— cómo durante la estancia madrileña a menudo se escapaba al Museo del Prado para copiar a los grandes maestros y, sobre todo, para mirarlos y aprender de sus modos de mirar. De esa época se conservan, entre otras obras, algunas copias de los *Caprichos* de Goya y quizás podría aventurarse que el paso por la enseñanza reglada —copiar estatuas clásicas a partir de los vaciados, abundantes y extraordinarios en la Academia entonces como ahora— dejó huellas en el gusto del joven Picasso y en su pericia con el dibujo. Lo ponen de manifiesto los mencionados carboncillos, tanto en las academias, como el comentado uso posterior de ese medio.

Los vaciados eran entonces —y desde la apertura de la Academia de San Fernando— una de las prioridades a la hora de organizar la enseñanza.

242

| ESCUELA ESPECIAL DE PINTURA, ESCULTURA Y GRABADO |           |               |           | ASIGNATURAS EN QUE SE MATRICULAN |                    |                    |                    |                         |                               |                                    |                            |                          |                          | ASIGNATURAS EN QUE SE EXAMINAN Y CALIFICACIONES QUE SON PERTINENTES |                          |                          |                            |                          |                          |                            |                          |  |             | PRESENTA CÉDULA PERSONAL |
|--|-----------|---------------|-----------|----------------------------------|--------------------|--------------------|--------------------|-------------------------|-------------------------------|------------------------------------|----------------------------|--------------------------|--------------------------|---|--------------------------|--------------------------|----------------------------|--------------------------|--------------------------|----------------------------|--------------------------|--|-------------|--------------------------|
| APPELLIDOS                                       | NOMBRES   | PUEBLOS       | PROVINCIA | Proporción                       | Dibujo del natural | Dibujo del antiguo | Dibujo del paisaje | Proporción de la figura | Proporción de la arquitectura | Proporción de la naturaleza muerta | Proporción de la escultura | Proporción de la grabado | Proporción de la pintura | Proporción de la escultura  | Proporción de la grabado | Proporción de la pintura | Proporción de la escultura | Proporción de la grabado | Proporción de la pintura | Proporción de la escultura | Proporción de la grabado |  |             |                          |
| Pablo  | Picasso   | Valencia      | Valencia  |                                  | 1                  | 1                  |                    |                         |                               |                                    |                            |                          |                          |   |                          |                          |                            |                          |                          |                            |                          |  | Matriculado |                          |
| Diego  | Fernández | San Sebastián | Guipúzcoa |                                  | 1                  | 1                  |                    |                         |                               |                                    |                            |                          |                          |   |                          |                          |                            |                          |                          |                            |                          |  |             |                          |
| Diego  | Albareda  | San Sebastián | Guipúzcoa |                                  | 1                  | 1                  |                    |                         |                               |                                    |                            |                          |                          |   |                          |                          |                            |                          |                          |                            |                          |  |             |                          |
| Diego  | Albareda  | San Sebastián | Guipúzcoa |                                  | 1                  | 1                  |                    |                         |                               |                                    |                            |                          |                          |   |                          |                          |                            |                          |                          |                            |                          |  |             |                          |
| Diego  | Albareda  | San Sebastián | Guipúzcoa |                                  | 1                  | 1                  |                    |                         |                               |                                    |                            |                          |                          |   |                          |                          |                            |                          |                          |                            |                          |  |             |                          |
| Diego  | Albareda  | San Sebastián | Guipúzcoa |                                  | 1                  | 1                  |                    |                         |                               |                                    |                            |                          |                          |   |                          |                          |                            |                          |                          |                            |                          |  |             |                          |
| Diego  | Albareda  | San Sebastián | Guipúzcoa |                                  | 1                  | 1                  |                    |                         |                               |                                    |                            |                          |                          |   |                          |                          |                            |                          |                          |                            |                          |  |             |                          |
| Diego  | Albareda  | San Sebastián | Guipúzcoa |                                  | 1                  | 1                  |                    |                         |                               |                                    |                            |                          |                          |   |                          |                          |                            |                          |                          |                            |                          |  |             |                          |
| Diego  | Albareda  | San Sebastián | Guipúzcoa |                                  | 1                  | 1                  |                    |                         |                               |                                    |                            |                          |                          |   |                          |                          |                            |                          |                          |                            |                          |  |             |                          |

fig. 2 Registro de matrícula de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, curso académico de 1897-98, donde Pablo Picasso aparece inscrito en las asignaturas de Dibujo del antiguo y ropajes y Paisaje (sección elemental), Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (AHBFBA-UCM)

Tanto es así que desde su inauguración se pensaba en dos lugares esenciales a donde enviar los vaciados de las estatuas clásicas, San Fernando y la Academia de México, como parte de una estrategia de enseñanza de las Bellas Artes; por no hablar de la importancia del extraordinario conjunto que Velázquez trajo desde Italia. Quizás tiene razón Penrose cuando fantasea sobre la posibilidad de encontrar algún dibujo de Picasso estudiante extraviado<sup>18</sup> —y hasta sin firmar, añadiría yo— entre los fondos de los alumnos de la Academia. Lo que sí parece claro es que su paso por San Fernando, pese a ser tormentoso, sigue teniendo huecos que quizás merecería la pena repensar —siempre con la debida cautela— en un momento en que se revisan los lugares comunes, lo dado por cierto, lo repetido en cierta Historia del Arte que se conforma con las historias reiteradas.

De hecho, basta con mirar las imágenes del estudio del escultor de la *Suite Vollard* para observar la enorme influencia que el mundo clásico tiene en Picasso, en especial a través de la potencia de unas esculturas que a ratos eclipsan el papel de la modelo y hasta el del artista. Es la fuerza de algunos de los grandes vaciados de esculturas clásicas que le acompañaron en sus paseos por la Academia, teniendo en cuenta que muchos de ellos pudo verlos allí. Quién sabe si, leída desde este ángulo, la serie adquiere tintes insospechados: por qué compartiría la escultura protagonismo con los dos actores por excelencia del relato. En todo caso, Picasso fue también un escultor extraordinario y un retratista, además, en sus esculturas, «copiando» a las modelos, repensándolas desde el canon y más allá. Si el Prado le regaló la mirada de los grandes maestros, quizás la Academia le ofreció, en medio del tedio

del cual se quejaría a menudo, el acceso temprano al ciclo espléndido de escultura clásica que llena sus lienzos y sus estampas, que refleja en sus esculturas.

Pese a todo, las obras de Picasso que se conservan en la Academia de San Fernando fueron donadas o adquiridas muchos años después, parte de un interés de la propia Academia y del Estado por mejorar las colecciones del pintor en España<sup>19</sup>, no tan abundantes por razones bien conocidas. De hecho, la última vez que se expusieron las dos series de estampas fue el año 1981, recién adquiridas y poco antes de la llegada del *Guernica* a España (1937, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía). También en este punto la estrategia parece clara. Diez años antes, Picasso era elegido académico de honor en la sesión del día 25 de octubre de 1971, bajo la presidencia del excelentísimo señor marqués de Lozoya, según consta en las actas conservadas en la Academia, aunque no se tiene constancia de la respuesta del artista —si la hubo—.

Ahora Picasso regresa a casa. Vuelve a esta Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde pasó momentos excepcionales de su formación —para bien y para mal—, y se renuevan sus vínculos con los grandes maestros y las grandes esculturas clásicas<sup>20</sup>, hacia los cuales volvería la mirada, una y otra vez, a lo largo de su carrera. A través de la visita de la colección Beyeler —a la cual se han incorporado los fondos de Picasso que conserva la Academia—, se podría imaginar la intuida relación con estas salas, con estos vaciados también, que tal vez quede para siempre suspendida en una pregunta abierta, la que se cuestiona sobre los posibles vínculos que pudo tener Picasso, al fin, con la institución.

17. *Picasso. Los cuadernos*. Barcelona, Museu Picasso, del 18 de diciembre de 2020 al 4 de abril de 2021.

18. Penrose 1981, p. 40.

19. Sobre este tema se conserva la documentación en el Archivo de la Academia.

20. Marconi 2018.