EL TEMA ESPAÑOL EN PICASSO

Pablo Ruiz Picasso nació, como todos saben, en Málaga (España) el 25 de octubre de 1881; murió en Mougins (Francia) el 8 de abril de 1973. Entre esas dos fechas, acaso su cualidad que menos variaciones ha sufrido sea la de español. Picasso ha sido español por el lugar de nacimiento y por la sangre, y esto por los cuatro costados. Su padre era también malagueño, hijo de malagueña y cordobés; su madre, la del apellido que terminó (como en Velázquez, como en Murillo) por anular al paterno en la fama del pintor, apellido que ya existía entre los moros de la conquista (Camón Aznar recuerda que en el siglo XIV se cita a un príncipe de este nombre), era absolutamente malagueña, por suelo y por ascendencia. Picasso era español incluso por la sociedad en que le tocó nacer, con un tío general y otro canónigo, con un padre funcionario del Estado, bueno y modesto profesor de dibujo, a quien los azares del *destino* (con mayúscula o con minúscula) le llevaron de Málaga a La Coruña, de La Coruña a Barcelona; niño de esa sufrida clase media que ha de aparentar mejor situación que la que realmente tiene, que esconde sus miserias y afecta señorío en gustos, palabras y vestir. Cuando nos damos cuenta de lo *español medio* que era Picasso en su infancia y primera juventud es al mirar la abundante colección de sus apuntes, estudios y obras de adolescencia con que el Museo barcelonés de su nombre se enriqueció recientemente, gracias a la generosidad y devoción de sus familiares, que las guardaban. Desde los cuadros de empeño, como «Ciencia y caridad» o «Primera comunión», hasta el menor croquis o dibujo de escuela, Pablito Ruiz se nos presenta como un muchacho de formación, de gustos y hasta de temas de los que *se llevan* en el fin de siglo español.

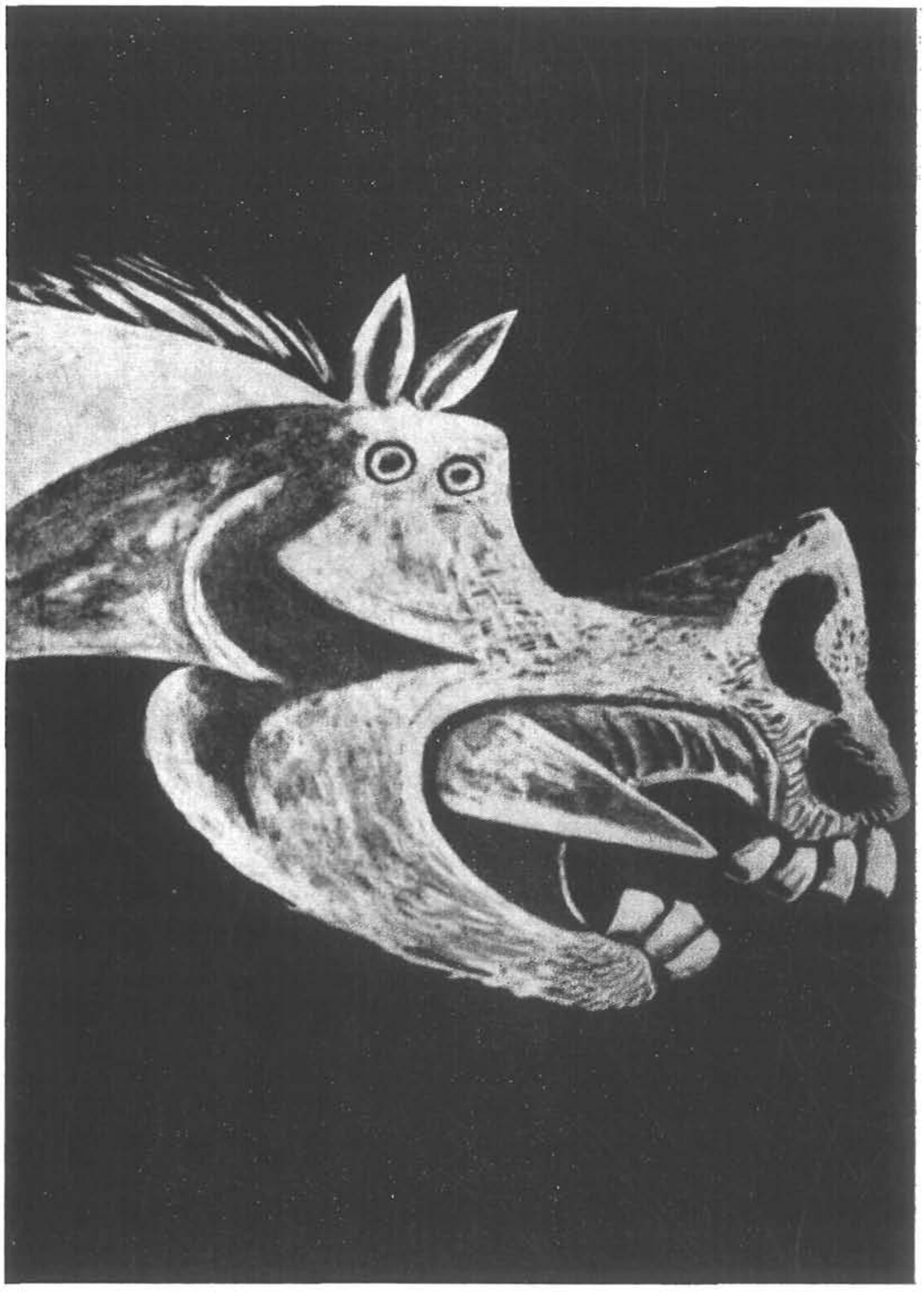
No ha cumplido diez años cuando va con sus padres y sus dos hermanitas, menores que él, Lola y Concha, a Galicia; entonces, bajo la dirección de su padre, comienza a considerar el dibujo como una actividad seria y no como un mero juego. Cuando, en el verano de 1895, cruce la familia por Madrid camino de Málaga, donde van

a pasar las vacaciones, no olvidarán el Museo del Prado, raíz de la veneración que el pintor va a sentir toda su vida por los viejos maestros españoles: el Greco, Velázquez, Murillo, Goya... Ya entonces quisiera emularlos, a ellos y a los grandes españoles «modernos», que los biógrafos extranjeros de Picasso suelen olvidar «por antiguos»: Pradilla, Casado del Alisal, Moreno Carbonero, Bilbao, Jiménez Aranda, Francisco Domingo o ese gran Muñoz Degrain, que todavía está esperando la reivindicación de su gloria. «No empezar innovando», como recomendaba recientemente J. L. Borges, ha sido siempre el principio de los grandes novadores.

Por la fecha de su nacimiento, Picasso, como sus exactos contemporáneos Juan Ramón Jiménez o Pablo Gargallo, se sitúa en un escalón intermedio entre las llamadas Generación del Noventa y ocho y Generación del Veintisiete. En su eterno amor a España, Picasso hubiera podido decir, como Unamuno, con muy ligeras salvedades: «Soy español de nacimiento, de educación, de cuerpo, de espíritu, de lengua y hasta de profesión u oficio.» Unamuno es uno de los primogénitos de su generación (nació en 1864), pero buena parte de ese grupo se aproxima en fecha de nacimiento a Picasso: Baroja (1872), Azorín (1873), Machado y Maeztu (1875)... Pocos años bastan para que se diluya un tanto la amargura que Laín Entralgo ha subrayado entre los del Noventa y ocho, algo de su fanatismo ultramontano y de su fe inquebrantable en una patria quebrantada, pero incomparable. El españolismo de los dos andaluces universales de 1881, Juan Ramón y Picasso, es menos agrio, menos crítico, más poético y sentimental. Y con él abren paso a un lenguaje de mayores resonancias universales, tanto en su gestación como en su propagación, el de los del Veintisiete: Salinas (1892), Guillén (1893), Diego (1896), Bergamín (1897), Lorca y Dámaso Alonso (1898), Aleixandre (1900), Alberti (1902), Cernuda (1904)..., precedidos por el inquieto y genial Ramón Gómez de la Serna (1888), cónsul permanente en Madrid de todos los «ismos» extranjeros, pero tan español como su retratista, aúlico y zafio, José Gutiérrez Solana (1886).

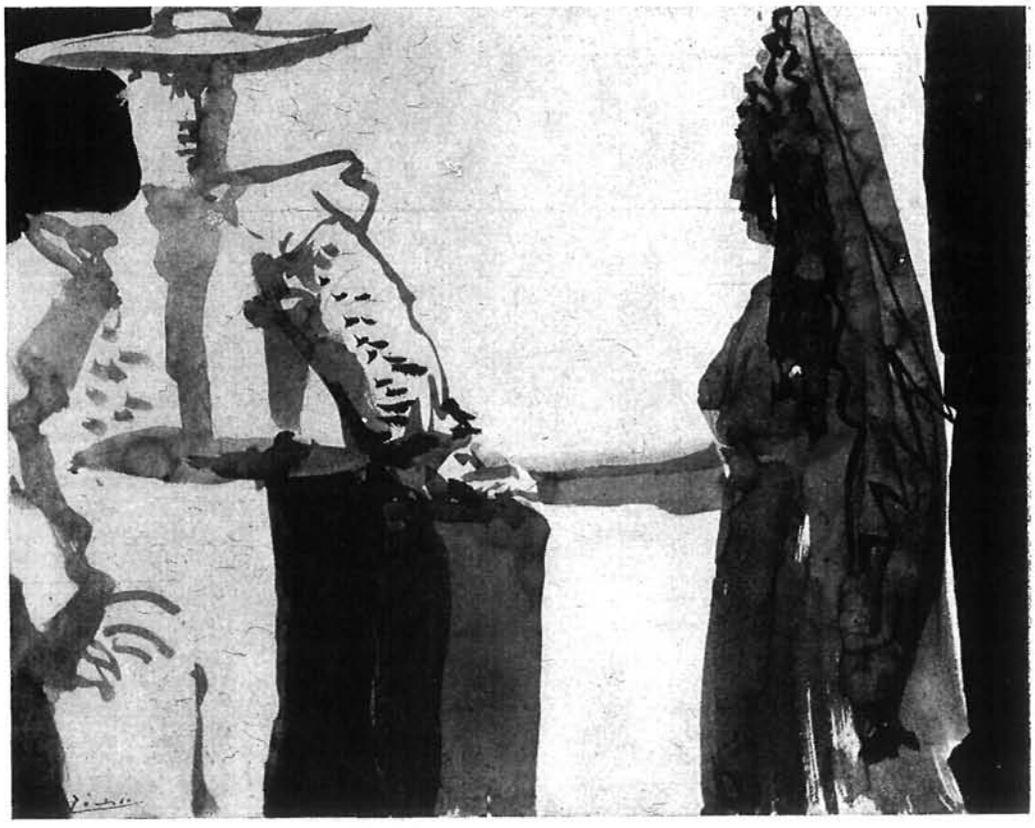
Pero hay que situar a Picasso entre los pintores españoles. Cuando llega —a los catorce años— a Barcelona, donde su padre ha logrado la vacante de profesor de dibujo en la escuela de Bellas Artes desde el curso de 1895-96, y donde él mismo va a ingresar en esa «Llotja» de tan noble empaque neoclásico, ¿quiénes son los artistas modernos? En Barcelona, al menos, los que acaparan el adjetivo de «modernistas». De las «Fiestas modernistas» celebradas en Sitges en 1892, 1893 y 1894 surgió un monumento al Greco y una especie de procesión

Figurín para *El sombrero de tres picos*, de Falla (1919)

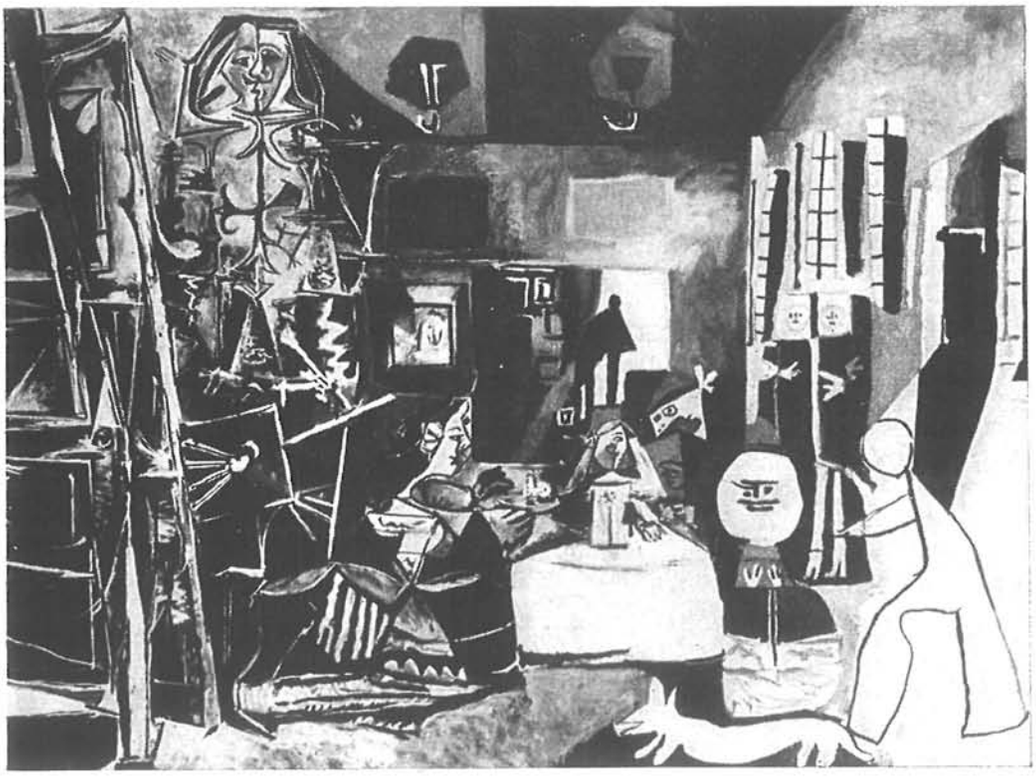


Cabeza de caballo (óleo, 1937). Nueva York, «Museo of Modern Art», depósito de Picasso

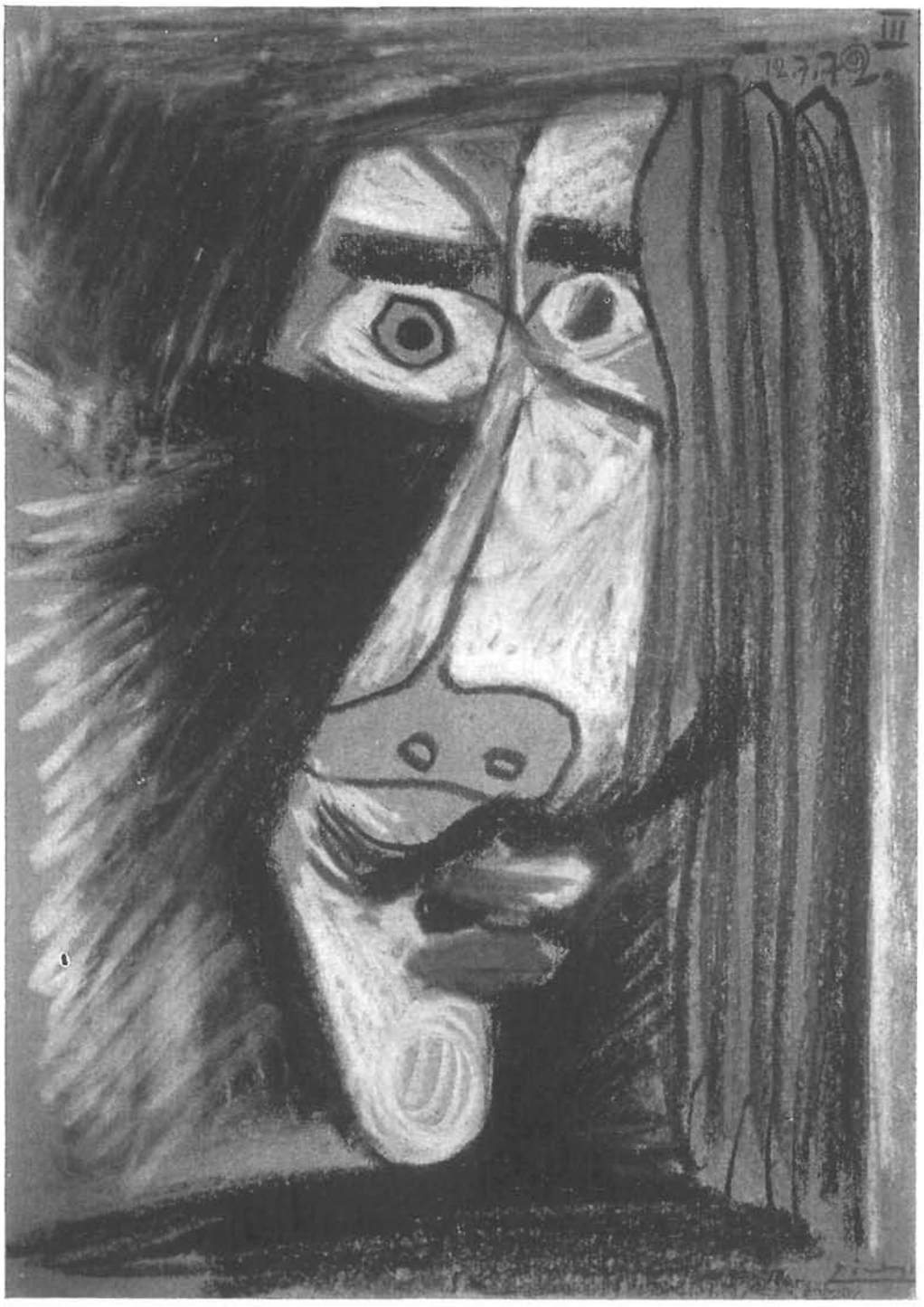
Torero (tinta, 12-VII-1959)



Picador y manola (aguada, 11-VI-1960)



Una de las 44 versiones de *Las Meninas*.
Barcelona, «Museo Picasso»



Cabeza del siglo XVII. (Dibujo. 12-VII-1972)

que llevó al Cau Ferrat los cuadros del cretense: ideas de Santiago Rusiñol, el más ocurrente y el más pudiente de esos artistas, que prefigura a Picasso en su hispanismo catalán y en su parisianismo. Rusiñol (nacido en 1861); su amigo Ignacio Zuloaga (1870); el retratista del Noventa y ocho Juan de Echevarría (1872); el acre Iturrino, con quien en París va a exponer Picasso (1864); Ricardo Canals (1876), y algunos más tratan de aplicar novedades ultrapirenaicas a los temas hispanos, lindando a veces la españolada, que a veces se inclina a lo decorativo, por ejemplo en Anglada Camarasa (1873); a veces a lo trascendente y crítico, como en Isidro Nonell (1873), que en sus gitanas abrumadas es eco de la tendencia del arte *social*, cultivada incluso por los artistas oficiales, como Gonzalo Bilbao (1860) o Joaquín Sorolla (1863). Sorolla merece el gran premio de pintura de la Exposición Universal de París, 1900—a la que concurren Casas, Pinazo, Rusiñol, Beruete, Fillol, Morera, Vázquez y hasta el mismo Picasso, con «Les derniers moments»—, con una obra *comprometida*, «Triste herencia»... Hasta el mismo Casas (1866), el más parisiense de los modernistas catalanes, dibujante asombroso que va desde el mundanismo de Helléu a la causticidad de Forain, pasando por una particular elegancia (la de su galería de españoles célebres), en la que se forma Picasso, no olvida el tema político y social y aplica su técnica cuasifotográfica del óleo al «Garrote vil» o a «La carga».

Y es que el modernismo, que en algunos casos es como una huida hacia antiguas edades sin conflictos, en muchas es la toma de conciencia clara de pertenecer a una época nueva, con problemas nuevos: así lo ve Gaudí (1852), muy antiguo y muy moderno, como lo han visto Falques (1850), Doménech (1850), Puig Cadafalch (1867) y todo el grupo de arquitectos que estaban haciendo de Barcelona la capital de la arquitectura modernista: la de las óperas de Wagner, las tertulias de «Els Quatre Gats», los coros de Clavé, para siempre anclada en el corazón de Picasso. El humanitarismo de sus épocas *azul* y *rosa* no necesitaba de París para brotar, pues estaba plantado en Barcelona.

Pero en París se dio a conocer. En París, donde ya exponen con cierto ruido los artistas españoles en buenas galerías. En 1897 Regoyos ha presentado sus cuadros en la de los impresionistas, Durand-Ruel. En 1898 Canals y Nonell exponen en la de Le Barc de Bouteville, pionera del movimiento «Nabi». En 1899 Nonell vuelve a exponer en casa de Vollard y Rusiñol se estrena en la «Galerie de l'Art Nouveau»... Picasso (quizá por su envío a la Exposición Universal) va por primera vez a París en 1900. Repetirá el viaje en 1901,

en 1902 (año de su primer «Arlequín» y del «Auca», que dibuja, imitando a Rusiñol, con motivo de esa expedición) y en 1904, fecha en que se instala definitivamente en Francia. El españolismo de Picasso, que trato de subrayar en estas líneas, no ha de hacernos perder de vista lo que París en particular y Francia en general supusieron para él tanto en maduración, en ambiente, en medios, como en repercusión publicitaria. Artistas muy dotados, como Vázquez Díaz (1882), tan cercano a Picasso en un momento de neoclasicismo taurino, perdieron, al no querer separarse de la patria, ventajas heroicamente conseguidas. Es difícil nadar y guardar la ropa, lanzarse a la aventura sin perder puerto; por esa precaución, Rusiñol y Casas no son, pese a su talento, artistas de primer orden, como Picasso o Gris.

Picasso madura en Francia. Pero cuando llega a ella ya está prácticamente formado y hasta deformado, gracias a un prodigioso sentido de asimilación y a una no menos fabulosa memoria visual. No deja de ser un modernista hispánico «made in Barcelona», que, una vez pasados la primera emoción de pisar el París de las novelas y el complejo de Renoir (que le obliga a puintar un «Moulin-de-la-Galette») y de Lautrec (a quien imita en un «Can-can»), volverá a sus eternos temas españoles, tanto durante los viajes que sigue haciendo a España hasta la guerra civil como fuera de ellos. Toda su obra estará marcada por un españolismo aflamencado y taurino muy de su tiempo, y lo único que le aparta de un Zuloaga, de un Romero de Torres, de un Echevarría, es una mayor capacidad creadora, un genial sentido de composición y de descomposición, que hace que temas de caja de pasas nos aparezcan como hondamente trascendentes. A esos temas les irá aplicando, a lo largo de una vida laboriosísima y que parecía interminable, los sucesivos descubrimientos que, según la famosa frase (acaso apócrifa), encontró sin buscar.

Pero ya terminó esa vida. Ya ha llegado el momento de hacer su balance, lo que no es, naturalmente, la pretensión de estas páginas, rápidamente pergeñadas en la urgencia del homenaje funeral. Otros lo harán con mayor calma y conocimiento. Hoy sería imposible establecer el resultado de esa operación artística que ha formado parte (que sigue formando parte) de nuestra vida, de nuestro sentimiento, incluso de nuestro modo de ver. Cuando, con motivo de sus ochenta y cinco años, el Estado francés le dedicó las grandes exposiciones de los Campos Elíseos, Picasso decía a su comisario, Jean Leymarie: *«En somme, c'est l'inventaire de quelqu'un qui s'appelle comme moi.»* Picasso no apreciaba en exceso ni esa conmemoración de una ancianidad avanzada de la muerte ni ese inventario de un arte que él

sentía como vivencia, más que como resultado. Picasso nos hacía asistir a una pintura entrañablemente mezclada con el tiempo y que devenía con él de alguien que vivía, que amaba la vida, que se hacía amar o envidiar. Ha llegado el momento de poner en anaqueles esos pedazos todavía palpitantes, de repartir esos despojos, de momificarlos hasta darles el aspecto de una irrisoria inmortalidad. El momento de retirar aquella ramita tan simple, pero tan transfigurada por los cristales adamantinos a ella adheridos, como la que Stendhal vio en las manos de las damas que bajaban a las minas de Salzburgo: *«Ce que j'appelle cristalisation c'est l'operation de l'esprit qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections.»* No trato de insinuar que Picasso fuera un gran actor, cuyo arte muere: sigo pensando que es el artista del siglo. Pero siento también que todo lo que iba haciendo lo cubría de los cristales de sal de su vivir. Todo en su arte era vida, hasta su desparpajo al presentar, como obras separadas, las sucesivas fases de la misma, que artistas anteriores solían enterrar bajo las pinceladas definitivas.

Por eso, establecer un *catalogue raisonné* con esos fragmentos de vida y obra va a ser tarea peliaguda, pese a las garantías contra falsarios, pese a los esfuerzos ya realizados por acumular datos precisos por Zervos, Kahnweiler, Penrose, Materasso, Bolliger, Mourlot, Geiser, Palau... Aun cuando se logre, estará carente del espíritu fáustico que animaba al autor, de su genial excentricidad clownesca, de su afán de transmutación, de camuflaje, a que asistíamos, en 1956, al contemplar el documental de Henri-Georges Clouzot *Le mystère Picasso,* con nuestro pintor improvisando cara al público sobre un soporte transparente y cambiando un tema en otro, como cambiaba un manillar de bicicleta en bucranio. El experimento era, sin duda, apasionante, pero no convicente. Como entonces comenté en una serie de artículos sobre el tema *(Heraldo de Aragón,* 13-12-1956 a 17-1-1957), «el misterio Picasso continúa siendo el mismo o mayor después de haber visto el filme. Porque ¿acaso nos ayuda a comprender esas formas y el porqué de su tozuda aparición en la mente del pintor, ese trabajo de relleno, de punteado, en que Picasso se divierte muchas veces, como por miedo de otra cosa? Picasso aquí se repite a sí mismo... Pero, aunque así no fuera, ¿qué deducción sacar de una forma que nos aparece ya tan rotunda, sin que podamos ni intuir ese chispazo interno que sigue siendo el misterio de toda creación? ¿Por qué pinta eso y no otra cosa? ¿Por qué tanto toro y tanta corrida? ¿Qué iberismo nostálgico o qué facilidad amanerada le hacen recaer en estos temas? El misterio es aún mayor después de salir del cine»...

En efecto, cuando Clouzot propuso a Picasso ese ejercicio de estilo ante la cámara es natural que el artista recurriese a formas anteriormente conocidas. Pero es que en realidad eso es lo que en muchas ocasiones ha estado haciendo a lo largo de su carrera. Cuando vemos la «Chica descalza», pintada en La Coruña a los trece años (Museo Picasso), ya hallamos (claro que *a posteriori* siempre es fácil deducir) unos rasgos estatuarios, unas manos dibujadísimas, unos pies voluminosos, una abstracción de ropas y escenario que serán constantes y hasta a veces («Mujer sentada», 1920, colección Picasso) literalmente repetidas. Pero en ello no se diferenciaría de los grandes maestros del pasado, y sería absurdo censurar en Picasso lo que nos permite reconocer a Veronés, a Leonardo, a Rubens, a Rembrandt, a Hals..., a casi todos los genios de la pintura, cuya obra suele ser una larga variación sobre el mismo tema, expresado cada vez con más sencillez y fuerza, hasta alcanzar la mayor pureza. Pero no ya en el estilo (Picasso ha inventado no pocos, sucesiva y simultáneamente, y raro es el pintor moderno, incluso abstracto, que no le deba algo, aunque lo niegue, aunque ni se percate de ello) o en la voluntaria falta de estilo, sino en el asunto, motivo o tema *literario* de su obra, Picasso vuelve una vez y otra a ciertos asuntos hispánicos, y en *Le mystère Picasso* le veíamos improvisar nada menos que sobre cuatro temas de tauromaquia, de indiscutible españolismo: una corrida y tres cogidas, que no implicaban en absoluto un tono elegíaco o censorio hacia la «fiesta nacional».

Cabría decir que, como muchos exiliados (de grado o por fuerza), Picasso siente más los temas españoles que los artistas que viven en la península. Hay como una fijación mental, como una idealización, una cristalización (otra como la de las minas de Salzburgo) que cubre de los diamantes del recuerdo lo que hace tiempo no vemos, que le presta la lozanía de nuestra ya pasada juventud. ¡Ha habido tantos en el mundo (comenzando por el impar Ramón) que no pudieron resistir la nostalgia y que regresaron a España sólo para percatarse de que la realidad actual podía ser mejor o peor que la que ellos vivieron y que creían eterna, pero que en cualquier caso era distinta! El tema de la tauromaquia, que Picasso cultiva a principios de este siglo, sin variación esencial respecto a su tratamiento por Goya, por Fortuny o por Pinazo en el siglo XIX, se convertirá, entre los poetas y pintores de la generación del Veintisiete, en algo alquitaradamente neoclásico, lindando con el surrealismo. Hoy no faltan aún ídolos del ruedo, pero sí van faltando poetas que quieran escribir sus ditirambos y elegías, como no sea por mímesis. Picasso, amigo de toreros

intelectuales hasta el fin de sus días, tenía por fuerza que expresar en términos de corrida su angustia ante la guerra civil, esa guerra que le había de impedir volver a pisar España, acendrando así su amor a ella, su visión cada vez más fulgurante por no tener cotejo.

Cuando se establezca el *caltalogue raisonné* de la obra picassiana, la tauromaquia va a ocupar un enorme capítulo, tanto en los lances y faenas de la lidia como en sus protagonistas, el torero, el toro y el caballo, sentido (igual que Zuloaga o que Solana) como víctima de la fiesta. La influencia goyesca (nunca, que yo sepa, confesada por Picasso) es evidente en los dibujos y estampas de tauromaquia, ya que, como en Goya, esta clase de temas abundan mucho más en estas técnicas que en óleo. Las láminas del poema *Toros,* de Neruda (París, 1960); de *Toros y toreros,* de L. M. Dominguín y G. Boudaille (íd.); de *A los toros, con Picasso,* de J. Sabartés (París, 1961) o de *La tauromaquia,* de Pepe-Illo (Barcelona, 1963), son la mejor prueba de ese goyismo, un tanto impresionista en su centelleo de sombras y luces. En cambio, hay otro aspecto, más personal y trascendente, del tema taurino en Picasso: aquel que, desde que en 1928 realiza el gran «Minotauro» de la colección Cuttoli con papeles pegados, se entrevera de surrealismo. La revista surrealista *Minotaure* publicará en 1933 el primer número, con portada de Picasso. Ello está en relación con abundantes «minotauromaquias», en las cuales el artista parece dudar entre asignar al monstruo un papel simpático u odioso: acaso, como Goya, es capaz de ver dos aspectos contrarios. Minotauros que aman, que luchan, que mueren, que destruyen, nos llevan al «Guernica», cuya cabeza de toro, maléfica, era de minotauro en algún proyecto. Creo que es preciso señalar que ese gran cuadro que Picasso pintó para el pabellón español de la Exposición Universal de 1937 (y por ello de propiedad española, aunque depositado en Nueva York), aunque sea una cumbre no sólo de la pintura de su autor, sino de todo el siglo, no se comprende sino en relación con las obras a que me refiero y otras que Picasso elabora en la década de los treinta, como la «Corrida» de la colección Ganz (1934), en la cual el caballo asume el gesto de alarido que será típico de obras posteriores.

Como campo anexo pero frondoso de la tauromaquia está el *tema de género* a lo Jiménez Aranda, Domingo Marqués o Carlos Vázquez, relacionado con el toreo: el majismo, la flamenquería, persistentes desde que los *ballets* rusos de Diaghilew montan, con decorados de Picasso, *El sombrero de tres picos* y *Cuadro flamenco.* En el primero de esos *ballets* nada hay que exija tauromaquia; pero Picasso, en el telón como en los figurines, alude constantemente a ella (1919). Hasta

a su esposa, la bailarina rusa Olga, la pinta varias veces con mantilla española, la misma mantilla que cubría la cabeza de *La señora Canals* (1905, Museo Picasso) o de *La Celestina tuerta,* obra señera de la época azul (1903, colección privada), tan zuloaguesca, salvo en lo esencial, que es, a fin de cuentas, *el cuadro.*

La última obra ilustrada por Picasso ha sido justamente *La Celestina* (París, 1971). El tema celestinesco no es, a Dios gracias, exclusivamente hispánico, pero ha hallado en nuestro arte, del Arcipreste de Hita a Goya, representaciones de primer orden. Picasso realiza numerosos dibujos y estampas en las que aparece Celestina en compañía de flamencos, picadores, prostitutas y caballeros antiguos, a lo Velázquez. En 1960 realizó sucesivamente dos exposiciones en la galería Louise Leiris, de París; la primera (junio), de estampas al linóleo; la segunda (noviembre), de dibujos, en las que esos temas de gente flamenca eran constantes. El picador se convertía en protagonista de muchos de ellos, ya en su faena profesional, ya alternando con las manolas o tañendo la guitarra en homenaje a la amante acostada. Temas lindando la españolada a lo Gustave Doré, pero tratados con esa concisión y esa agudeza de línea que hacían de Picasso el mayor dibujante de nuestro tiempo. En obras más recientes (como las estampas grabadas en 1968), el tema de la proxeneta y la prostituta aparece ambientado en el siglo XVII, el gran siglo de la pintura, que Picasso se ha atrevido a admirar antes de que los *snobs* se permitiesen esas infidelidades hacia los *primitivos,* y del cual, por lo demás, el pintor que menos parece interesarle es Zurbarán, acaso porque, a fin de cuentas, sea menos *pintor* que Murillo, Velázquez, Rembrandt, Le Nain, Hals..., a quienes Picasso dedica extraños homenajes.

Otros temas *literarios* españoles son frecuentes en la obra picassiana, Las ilustraciones a *Góngora* (Mónaco, 1948), a la *Carmen,* de Merimée (París, 1949), las numerosas estampas y dibujos sobre el *Quijote* cuentan entre sus mejores obras gráficas. Don Quijote y Sancho reaparecen sin descanso en sus dibujos más recientes.

Incluso en algo, al parecer, tan poco definido patrióticamente como un bodegón, es Picasso español. La guitarra, instrumento musical, si no exclusivamente nuestro, cuando menos íntimamente ligado a nuestra cultura en lo que tiene de más refinado y de más popular, aparece ya en 1903 en manos del *Viejo guitarrista,* del Museo de Chicago, y reaparecerá constantemente, entera o troceada, en gran cantidad de bodegones cubistas y poscubistas hasta 1942. Tuvo la guitarra, en el París finisecular, un prestigio debido en parte al guitarrista catalán

Pagáns, retratado por Dégas, animador de las honestas juergas organizadas por Fortuny y Martín Rico por los años setenta. Picasso, malagueño, acunado en el rasgueo de ese instrumento singular, tan sencillo y tan hondo, lo emplea tanto o más que Julio Romero de Torres. Pero si éste lo coloca, cuidadoso, en manos de sus majas, vestidas o desnudas, Picasso se dedica, como un niño cruel, a destrozarlo para verle el alma. Bastará en esos bodegones cubistas un redondel, unas paralelas, para que *leamos* inmediatamente «guitarra». En ocasiones, con talante de protagonista absoluto del cuadro, como en la desconcertante *Guitare,* de 1926 (colección Picasso), realizada con un estropajo, unos cordeles y unos clavos sobre fondo de lienzo, precoz ensayo de un arte que algunos creen descubrir medio siglo después.

También la cabeza de toro es objeto de bodegón, como lo fue en Goya la de carnero. Unas veces, con aire de carroña (bodegón de la colección Jesi, de Milán, 1942); otras, reducida a los huesos (el famoso negro y violeta de la colección Lefèvre, 1942, o el lineal, con botella y vela de diez años después, en la Galería Tate), las cabezas de astado — toro, buey, cabra— se repiten en la obra de Picasso con cierto sentimiento español. A veces el toro saca gallardo y amenazador su cabeza, como un trofeo de tauromaquia (1938, colección Ebessen).

Pero ya he comenzado diciendo que no puedo tratar de agotar este catálogo. Todavía quedarían no sólo numerosas obras de paisajes o escenas españolas, de motivos en relación con nuestra patria (por ejemplo, las decoraciones barcelonesas de la Casa de los Arquitectos, de Barcelona, 1962) más o menos de circunstancias o compromiso: carteles, estampas, dibujos, óleos, como el *Monumento a los españoles muertos por Francia,* de 1947 (colección Picasso), y algunas de hispanismo lateral, como las famosas *Demoiselles d'Avignon,* cuyo título tardío, irónicamente simbolista, dado por André Salmón, vino a reemplazar al de *El burdel de Aviñó,* de Picasso, referido a la calle de Aviñó, en Barcelona (Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1907), o *Las matanzas de Corea* (1951, colección Picasso), que imita, con la misma naturalidad que empleó Manet en su *Maximiliano,* los *Fusilamientos,* de Goya.

Y con ello llegamos, por fin, a otro enorme capítulo de la producción de Picasso: el de sus versiones libres o variaciones sobre cuadros ajenos. Ya he aludido a su admiración por los pintores del pasado. Su modo de exteriorizarla, de llegar a su conocimiento y su amor es, como en el célebre libro de Vicente Aleixandre, la *destrucción.* Dentro de ese campo, iniciado con una *Bacanal,* de Poussin, en

1944, seguido por las variaciones sobre pinturas de Cranach, Courbet, Delacroix, David, Manet, Rembrandt..., figuran como las más famosas las cuarenta y cuatro versiones sobre *Las meninas,* de Velázquez, pintadas en 1957, y que su autor regaló a Barcelona (Museo Picasso). De homenaje *sui generis* al *Greco,* de quien había copiado libérrimamente el precioso *Retrato de pintor,* del Museo de Sevilla (1950, colección Rosengart), cabe calificar *El entierro del conde de Orgaz,* álbum de grabados, publicado en Barcelona en 1969. Menos conocida es su admiración por Murillo, de quien expuso una tremenda versión de cierto *Bobo* (obra que personalmente nunca he visto en los más serios estudios murillescos), que sirvió de portada a su catálogo de las pinturas hechas en el castillo de Vauvenargues (galería L. Leiris, París, 1962), donde su cuerpo reposa al fin.

El Greco, Velázquez, Murillo: buenas compañías para que dejemos a Pablo Picasso en su póstuma gloria. Gloria que, gracias a su inalterable patriotismo, que jamás quiso aceptar un cambio de nacionalidad y que bebió en temas hispánicos lo más vibrante de su obra, repercute en España, aunque ésta sea «madre piadosa de forasteros y cruelísima madrastra de los propios naturales». No lo digo yo; lo dijo Jusepe de Ribera, otro patriota incorregible, muerto también lejos de España.

JULIAN GALLEGO

Fernando el Católico, 42
MADRID-15