



Todos nuestros catálogos de arte  
All our art catalogues  
desde/since 1973

---

## PICASSO RETRATOS DE JACQUELINE

1991

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)



Fundación Juan March  
Castello, 77 28000 Madrid



Ayuntamiento de Barcelona  
Museo Picasso

PICASSO  
RETRATOS DE JACQUELINE



Fundación Juan March











PICASSO  
RETRATOS DE JACQUELINE



41. JACQUELINE SENTADA CON SU GATO, 1964.

# PICASSO

## RETRATOS DE JACQUELINE

4 de febrero - 28 de abril, 1991

Fundación Juan March

## ÍNDICE

---

	<u>Pág.</u>
PRESENTACIÓN.....	5
JACQUELINE EN PICASSO ..... Hélène Parmelin	7
PRESENCIA DE JACQUELINE EN LA OBRA DE PICASSO..... M. Teresa Ocaña y Nuria Rivero	11
ACERCA DE UNA FOTOGRAFÍA DE PICASSO HECHA POR JACQUELINE PICASSO..... Werner Spies	21
AMAR ES GRABAR: LA IMAGEN DE JACQUELINE EN LOS GRABADOS DE PICASSO... Rosa Vives	27
PINTURAS.....	38
ESCULTURAS Y MAQUETAS .....	89
DIBUJOS.....	105
OBRA GRÁFICA .....	122
CATÁLOGO DE OBRAS.....	152

Cubierta: GRAN PERFIL, 1963 (N.º 37)

*Esta exposición ha sido organizada por el Museo Picasso de Barcelona, perteneciente al Ayuntamiento de esta ciudad, y ha contado con la generosa e imprescindible colaboración de Catherine Hutin-Blay. La exposición muestra la importancia vital de Jacqueline Roque, última esposa de Picasso, en la obra del artista. Creemos que en ningún momento anterior había sido mostrada en una exposición la personalidad de Jacqueline, a través de los ojos de Picasso, con tal diversidad y riqueza.*

*La Fundación Juan March agradece vivamente a Catherine Hutin-Blay la generosidad con que desde el primer momento ha contemplado la posibilidad de que esta exposición sea exhibida en Madrid, agradecimiento extensivo al Museo Picasso de Barcelona y, en particular, a su directora, María Teresa Ocaña, por todas las facilidades que nos ha brindado.*

*También deseamos agradecer su colaboración a todas las personas y entidades que han tenido la deferencia de prestarnos sus obras: como son: Museo Picasso, París; Colección Angela Rosengart, Lucerna; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; Museo de Arte Moderno, Nueva York; Colección Picasso, Lucerna; Galería Louise Leiris, París; Colección señor y señora Claude Laurens, París; Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París; Instituto de las Artes, Detroit; Sprengel Museum, Hannover; Museo de Arte Moderno, Viena; Colección Antonio y Aika Sapone, Niza; Colección Gustavo Gili, Barcelona; Galería Jan Krugier, Nueva York; Galería Nacional de Islandia, Reykjavík; y a aquellos otros coleccionistas que han preferido guardar el anonimato.*

*A todos, el agradecimiento de la Fundación Juan March.*



Fundación Juan March



Ayuntamiento de Barcelona  
Museo Picasso



4. RETRATO DE JACQUELINE EN LA MECEDORA Y CON PAÑUELO NEGRO, 1954.

# JACQUELINE EN PICASSO

HÉLÈNE PARMELIN

Si fuera posible reunir en una sala todos los retratos que Picasso pintó de Jacqueline, nos encontraríamos frente a la única verdad posible de su alma, de *sus* almas; pues tenía almas por doquier y de ellas, sólo Picasso conocía los recovecos, las sobrecogedoras sombras como los encantos y las gracias, la violencia y la dulzura, la infinita ciencia de los sentimientos y las ideas y esa obstinación tantas veces ciega.

¡Ay, Jacqueline! ¡Qué personaje! ¡Qué magnífico personaje! Y sin embargo, ¿dónde se esconde su verdad? ¿Cómo definirla sin traicionarla? Ella, que fue tan amada y tan odiada al mismo tiempo... Ella, que pagaba amor con amor y odio con odio... Ella, que vivió momentos de felicidad tan fabulosos y enemistades tan atroces... Ella, que vivió tan bien y tan mal la vida sin Picasso... Y ella, que salvó los obstáculos más inverosímiles para reunirse por fin y voluntariamente en la tumba de Vauvenargues con aquel hombre extraordinario que había transformado su vida por arte de magia desde el día en que le conoció.

Que nadie espere encontrar en estas líneas una adulación, una lisonja, una «justificación» de Jacqueline; un elogio, idealización o descripción exhaustiva de Jacqueline; ni tampoco una de esas acrobacias verbales o escritas a las que se aferran la mano y la voz de los críticos de arte de hoy, con esa ciencia de la oscuridad en la que soy poco docta.

Conocí a Jacqueline, amé a Jacqueline y logré tener con ella una intimidad de sentimientos y de sinceridad que nunca más he conocido. Fui su crítico más duro y también su admiradora más ferviente. A Picasso le gustaba decir que era su hermano, como Pignon, su pintor.

Jacqueline decía que era su mujer. Debo confesar que yo misma leería con ironía lo que acabo de escribir si lo hubiera hecho otra pluma. No importa. «Los hechos son los hechos», como decía Picasso citando a Max Jacob. Y el hecho es que fui espectadora hasta el final de esta asombrosa alianza vital entre un hombre-pintura, completamente entregado a su creación, y una mujer que en su cuna no tenía nada en común con la pintura y su reino nada en común con su pueblo, nada en común con su medio social, pero también una mujer cuya inteligencia y el amor por el hombre que para ella encarnaba la pintura casi exclusivamente, la convirtieron en un personaje de novela.

Cuando Jacqueline se introdujo en Picasso él ya era el pintor y hombre de fama consabida en todo el mundo por la pintura y los museos, la política y la paloma, el cubismo y el *Guernica*, en todas las esferas sociales y todas las vanguardias. Ningún pintor había sido tan famoso este siglo. Su nombre personificaba toda la pintura moderna sin excepción. Era un personaje venerado, respetado, odiado, burlado desde el primer momento. Jacqueline asimiló el juego pictórico, político, el juego de artimañas y agresiones exteriores, el juego de palabras ocurrentemente infames o llenas de pasiones interesadas. Jacqueline penetró en la ciudadela general sin dificultad alguna, un poco como se introduce uno en la religión, con el mismo fervor, los mismos ritos impuestos, la misma exclusividad; como si, en lugar de proceder del remoto paradero donde había vivido todo lo contrario, saliera de una universidad de vida en pintura. Y qué pintura y qué vida..., pues Jacqueline tenía tres cualidades principales que la hicieron a los ojos de Picasso una mujer real, una mujer total, una mujer cálida, una mujer para reír y jugar y también para enfrentarse; una mujer para vivir con su bien y su mal naturales, una mujer de pintura.

Hablemos de su inteligencia. Nadie puede imaginarse la facilidad y rapidez con que Jacqueline hizo suyo todo un clima intelectual, toda una cultura a la que era prácticamente ajena. Y, además, toda una sociedad a la que nunca se había visto expuesta.

Se introdujo en Picasso con una facilidad difícil de explicar. Y encontró la manera de ser un interlocutor de primer orden de la vastísima cultura del pintor. Se españolizó en lengua, cultura y amor, en pasión por España como en literatura francesa y pintura general. Y se hizo amigos, de los verdaderos amigos, por su manera de ser. Jugó de igual a igual todos los juegos de la palabra y la vida; y de propia iniciativa se adentró en todos los caminos del mundo que conducían a Picasso los mejores y peores admiradores y dineros, fervientes y cortesanos, amigos de verdad y de confección. A veces escogió bien, otras veces se equivocó a muerte, como el mismo Picasso y el resto de los mortales: así es la vida. Jacqueline fue toda una mujer de pintor. Consagrándose por entero a él, se echó a los hombros todos los lastres al margen de la pintura, aun viéndose acusada de todos los males asestados por el pintor, todos los rechazos, la indiferencia, la cólera, la falta de educación. Con su amor intuitivo adquirió una inteligencia del mundo asombrosa. Conservó fervor por los artistas, los artistas buenos y malos, pero artistas, como decía Picasso. Jacqueline tenía pasión por la música, disciplina que Picasso apreciaba en todos sus componentes: hombres, instrumentos, gestos, todo salvo la propia música si no era popular. Ella se convirtió en la intérprete principal de Picasso, compartiendo su suerte e instaurando en su vida e ingenuamente desórdenes parecidos a los de Picasso.

Otra de sus cualidades principales era su sentido del humor. Aquel humor de Picasso cruel o tierno, cultísimo o de una vulgaridad «argótica» nunca vista. Aquel humor grose-

ro o de un refinamiento y una sutilidad tan agresiva y mortífera, aquel humor encontraba en el humor de Jacqueline un compañero a su altura. Qué ratos pasamos juntos dando rienda suelta a la lengua y al espíritu, jugando al juego del mundo, intentando salvarlo con ironía. El humor de Jacqueline influía en Picasso como en todo y en todos. Y se sirvió de ese humor para servirle hasta el final de su vida.

Ametrallaba al pintor con las balas de su burla y muchas veces lograba obtener con su humor lo que el razonamiento no hubiera podido conseguir. El no le hacía concesiones. Ninguno de los dos era santo... Sencillamente, le sacaban el máximo jugo a la vida.

Todo ha sido dicho, todo resalta en la pintura. Las Jacquelines delicadas o cortadas en fragmentos, bellas al natural o trinchadas; con el cuello delgado, los ojos sombríos, los senos pesados; todas las Jacquelines llevan impreso ese humor necesario para las vidas superiores.

Pero la tercera cualidad principal de Jacqueline consistía en una comprensión inmediata, desde su misma llegada, del único maestro absoluto: la pintura. Jacqueline no hacía ni de juez, ni tampoco de mujer estática de pintor, ni de crítico de arte, ni de asesora. Venida de otro lugar, de otro mundo, esta mujer supo transformar su aspecto, su clima y su pensamiento en pintura; supo vivir con la pintura, respiraba en Picasso por su trabajo; vivía cada lienzo sin comentarios; respiraba la pintura por todos sus poros, protegía la pintura sin inmiscuirse en ella. Jacqueline no era sino una efigie en el taller. Se había casado con la función de creador de Picasso y los dos vivían juntos la pintura y todo lo demás. Vivían la pintura con toda la cohesión, entendimiento, felicidad y desgracia comunes en exclusividad, en importancia tal y como es, como dueña de toda la vida y en la felicidad y la desgracia del pintor. Y todo el resto de la existencia transcurría con su bien, su mal y sus endebleces. Llegaron a sintonizar hasta en sus más grandes diferencias y en sus violencias vitales.

Jacqueline era graciosa, triste, escribía poemas, sabía ser malvada, injusta e insoportable. En dos palabras, era una persona llena de vida y de amor enajenado y Picasso lo sabía, compartiéndolo todo: lo insoportable y el amor.

Cuando Picasso murió, Jacqueline llegó a decir: «Deslumbraré al mundo entero con su pintura...» Y la gente se burlaba de ella diciéndole que Picasso no lo necesitaba, en realidad. Pero ella recorría el mundo llevándolo desde América a Islandia. Embajadora enternecedora, ninguna brújula le enseñaba el camino. A veces era cruel, injusta incluso. No era sorprendente, pues nadie le perdonaba nada. Y seguía queriendo a los pintores que habían enviado telegramas a Picasso por su cumpleaños o que le habían ayudado con espontaneidad en las exposiciones que organizaba. Era stendhaliana sin saberlo: amaba a quien la amaba (quería mucho a Malraux porque, como decía, había sido «amable» con ella. La habían tratado tan mal en su casa que sabía apreciar la «bondad»).

Mujer de fuego, mujer de gracia y de locura. Hasta la muerte, fue para Picasso una fuente de juventud, con sus lidias de amor y sus peleas diabólicas. Jacqueline supo vivir a Picasso y vivir su pintura. En los últimos albores de su vida solía llamarnos por teléfono, pasada la medianoche, en un estado delirante, y repetía una y otra vez aquellas fa-

mosas palabras: «Es Pablo, que no me deja tranquila; me gustaría que estuviera conmigo.» Pignon y yo le «teníamos de la mano», pues eso es lo que hacíamos (¿qué más podríamos hacer?), hasta avanzada la noche. Todavía hoy, cuando oigo por teléfono la voz de Catherine, hija de Jacqueline e «hija de leche» de Picasso, como decía él, me entran escalofríos. Era el duendecillo de todos.

Jacqueline de pintura, injusta y generosa, deliciosa y malvada, diablesca, cálida, exclusiva, mujer de fuego, de contradicciones de amor y conocedora del sabor y la dificultad del don. Se había metido en la piel de la pintura y sigue viva en ella con todo su cuerpo, su cara y toda su verdad. Y es muy natural que se le rinda lo que llamamos «homenaje», pues supo vivir magníficamente con Picasso, con serenidad. Como nadie lo hubiera hecho.

## PRESENCIA DE JACQUELINE EN LA OBRA DE PICASSO

M. TERESA OCAÑA y NURIA RIVERO

*Mirada curiosa de todo y que todo lo escudriña; se diría que la mirada de Picasso, la más atenta, móvil y penetrante a un mismo tiempo, no descansa jamás. Cualquiera que haya cruzado la mirada con él comprenderá lo importante que es para Picasso el acto de mirar lo que nos ofrece el mundo exterior. Esto puede parecer paradójico si se cae en la tentación de considerar como su cualidad maestra, por ser la más evidente, la invención formal antes que la observación escrupulosa. Y, sin embargo, ahí está el sorprendente parecido de sus retratos, incluso los menos literales; ahí está la veracidad de sus innumerables figuras imaginadas, pero que podrían considerarse como tomadas de la vida real.*

(Michel Leiris: El artista y su modelo)

El diálogo que establece Picasso entre su pintura y su circunstancia —«Je peints comme certains écrivent leur autobiographie» (1)— se transforma en 1954 con la aparición de Jacqueline Roque en su vida. Jacqueline infunde un sesgo nuevo a su capacidad creadora. Su imagen se va a convertir en una presencia constante en torno a la que girarán y discurrirán las prolíficas elucubraciones artísticas de Picasso. La serenidad y gravedad que emanan de Jacqueline no sólo se reflejarán en sus representaciones de factura más clásica, sino que alcanzarán, en rasgos generales, a toda la figuración femenina, en la que aflora, en medio de la confrontación de planos y la distorsión de formas, el espíritu de Jacqueline. Tal vez por ello, porque Picasso absorbe a Jacqueline y porque Jacqueline está en Picasso, el proceso creativo del artista fluye exuberante y la personalidad de Jacqueline, desmenuzada y metamorfoseada, se introduce con absoluta libertad en su discurso innovador. Jacqueline recoge toda la experimentación plástica anterior; las formas primitivas, geométricas, volumétricas y el clasicismo de la línea que Picasso ha utilizado a lo largo de toda su evolución se conjugan con nuevos signos que originan una nueva percepción en la que Jacqueline adquiere un protagonismo relevante.

En unos dibujos de enero de 1954 se pueden identificar ya los rasgos de Jacqueline (2), quien en junio entra de lleno en la experimentación pictórica de Picasso con dos magníficos retratos, *Jacqueline sentada* y *Jacqueline con flores* (3), en los que el artista, a través de un cromatismo vivo y luminoso y de una marcada esquematización de la línea, alcanza un nuevo equilibrio en su pintura, consecuencia, sin duda, del bienestar que Jacqueline aporta a su vida. Estos dos grandes retratos iniciales, que en parte nos remiten a las experimentaciones que Picasso había realizado con la imagen de Sylvette David en abril de 1954, tienen su continuidad en tres retratos en los que la distorsión





FOTOS: © JACQUELINE PICASSO.

de formas y los perfiles desdoblados –o proliferantes, como prefiere denominarlos Tailandier (4)– reaparecen (5). Estos alternan con otros en los que la figuración formal y conceptual alcanza un marcado clasicismo que trasluce en su obra una mayor gravedad frente a la euforia del período anterior (6). Este grupo de retratos iniciales que constituyen las primeras aproximaciones a su imagen, las primeras incursiones en un rostro y actitudes nuevas, preludian la presencia intensa a partir de este momento de Jacqueline en la obra del artista, quien no será adoptada únicamente como modelo para una descripción física o moral, sino que la utilizará como un instrumento de investigación o experimentación pictórica.

Su constante inquietud por la búsqueda de nuevas formas de expresión –«la peinture est plus forte que moi, elle me fait faire ce qu'elle veut» (7)– le hará irrumpir, dando la mano a Jacqueline, en *Les femmes d'Alger* de Delacroix, entre noviembre y diciembre de 1954, a partir de la semejanza existente entre su esposa y una de las protagonistas. Realiza entonces una serie de interpretaciones sobre este cuadro, que desencadenan una secuencia de óleos en los que la personalidad de Jacqueline abandona su condición de espectadora y se integra en las mutaciones y variaciones de la obra. Aunque en realidad tan sólo uno de los estudios constituya una reproducción fidedigna de su rostro (8), subyace siempre la referencia a Jacqueline.

Post-scriptum de *Les femmes d'Alger* son los ocho lienzos de Jacqueline vestida con traje turco, realizados entre noviembre y diciembre de 1955, que entran a formar parte de los divertimentos metamórficos y nuevos grafismos de los que Picasso se sirve para la creación de nuevas figuraciones, a la par que constituyen un nexo estilístico entre *Les femmes d'Alger* y la serie de los *Ateliers* que volverá a retomar. Cierra este conjunto de Jacqueline vestida con traje turco el lienzo *Mujer de perfil sentada en un sillón* (9), que, aunque desprovisto del orientalismo y decorativismo imperante en aquél, es colofón de este personaje y preludio de Jacqueline dentro del taller de Picasso.

Jacqueline, que se convierte en receptora de la experiencia pictórica de Picasso, es también el instrumento que le impulsa a la revisión de temas ya tratados. La descripción exhaustiva que entre 1955 y 1956 realiza de su taller en La Californie supone la culminación de una temática elaborada a lo largo de muchos años y que alcanza la plenitud de su desarrollo en estos «paisajes interiores» que inicialmente conjugan el arabesco de las ventanas con los lienzos, únicos moradores de la amplia estancia. Jacqueline con vestido turco aparece fácilmente reconocible en uno de los lienzos esparcidos por el taller (10), del mismo modo que es posible identificar un estudio de un desnudo femenino sentado con los brazos alzados (11) que recoge el análisis realizado, entre otros, en un álbum de dibujo de 1956 (12), y en dos óleos de una gran fuerza expresiva, en los que vuelve a recurrir al juego de la doble fisonomía mediante la utilización de una máscara que cubre el rostro del modelo femenino (13). Casi inmediatamente el interior solitario del taller cobra animación con la aparición de la modelo. Jacqueline sentada en su balcón frente a una tela, junto a la que en algunas ocasiones acapara el protagonismo de la composición, se convierte en hierática espectadora que penetra el lienzo hasta el punto que la fuerza de su mirada obliga al artista a reducir su rostro a una desmesurada cavidad ocular, tal como ocurre en la serie de dibujos recogidos en un carnet realizado en junio de 1956 (14), que desembocan en *Mujer junto a una ventana* (15).

En éste, la figura de Jacqueline, ejecutada a base de una excelente combinación de formas geométricas con un marcado carácter primitivo, desprende una gran fuerza expresiva.

El proceso creativo de Picasso imbrica unas experimentaciones con otras, de modo que, en este momento recapitulativo de su obra, el análisis que realiza de temáticas específicas es el origen de nuevos eslabones en su producción. Así, los *Talleres* están conceptualmente entroncados con las interpretaciones que realiza en torno a *Las Meninas* de Velázquez y, de forma natural, con las sucesivas versiones que alrededor del trabajo del pintor con su modelo reemprenderá obsesivamente a partir de 1963.

En *Las Meninas*, como en los *Talleres*, Picasso recoge en la amplia estancia del palacio de los Austrias el reducto de trabajo del pintor, de igual modo que lo hace en su taller de La Californie. La asistencia y colaboración de Jacqueline durante la gestación y el desarrollo del conjunto de *Las Meninas* la pone de manifiesto el propio Picasso con el espléndido retrato que le dedica al final de esta serie, aunque Jacqueline no aparezca explícitamente en ninguna de las versiones de la pintura de Velázquez (16).

En el examen de figuraciones anteriores, Picasso retoma el tema de *La arlesiana* de 1912 (17), que encarna en Jacqueline. En julio de 1958, Picasso le dedica siete óleos, tres de ellos iniciados el 8 de julio y cuatro el 14 de julio. A pesar de la rapidez de su ejecución y de la variedad estilística que desarrolla a lo largo de esta pequeña serie, sorprende la insistencia que manifiesta en *La arlesiana* (18), de factura más clásica, cuyo resultado final tarda prácticamente un mes en obtener.

El traslado al castillo de Vauvenargues en 1959 afianza el protagonismo de Jacqueline en las telas de Picasso, quien en una serie de dibujos y óleos le otorga el rango de «señora del castillo», hasta el punto que en un magnífico dibujo de Jacqueline a caballo, que forma parte de una serie de Jacqueline siguiendo la pauta de los retratos ecuestres de Velázquez, escribe la dedicatoria *Pour Jacqueline/reina* (19). El afianzamiento de Jacqueline como señora de Vauvenargues lo recalca en el grupo de composiciones que con un marcado carácter plano y primitivista giran en torno a Jacqueline en Vauvenargues (20), así como una serie de descripciones del interior del comedor en las que Jacqueline reafirma su posición (21).

Su inclinación a la transformación de temas clásicos de la historia del arte le hace detenerse con singular atención en Manet, por quien siente una profunda admiración y a partir de cuya obra ya en octubre de 1955 había realizado *Lola de Valencia*, en la que Jacqueline asume el papel de la modelo del pintor francés (22). En las variaciones que sobre *Les déjeuners sur l'herbe* realiza entre 1959 y 1962, Jacqueline ha abandonado la escena pero su actitud se recoge en varios de los lienzos. Especial interés merece el exhaustivo tratamiento de la mujer lavándose los pies que el artista no sólo se limita a desarrollar en la serie de estudios que giran en torno a *Les déjeuners*, sino también en un conjunto de óleos y dibujos que trata paralelamente.

También la actividad plástica adquiere nuevas formas de expresión en esta última época. La presencia de Jacqueline coincide con una intensificación de su constante preocupación por abordar un mismo tema desde diversas ópticas. Ello supone que la riqueza de su creatividad no centra su labor únicamente en una técnica sino que un mismo

tema es desarrollado y analizado hasta el práctico agotamiento de toda respuesta posible. Pinturas, dibujos, maquetas, esculturas, cerámica y obra gráfica presentan una interrelación temática que a la vez que confiere una unidad a la obra del artista de este momento, no impide que cada una de las opciones plásticas mantenga su individualidad con respecto a las demás y se convierta, además, en un nuevo punto de partida para otras, lo que dará lugar a un interminable proceso creativo.

Jacqueline, presencia constante durante estos años, entra de lleno en las experimentaciones escultóricas y pictóricas ejecutadas por Picasso; su fisonomía se convierte en un interlocutor esencial en el diálogo que establece el artista entre la pintura y la escultura.

El proceso creativo es sorprendentemente rico. Picasso desafía su edad física con una mente inquieta y escudriñadora que busca incesantemente nuevas grafías y formas de expresión. Si bien el inicio de las esculturas en chapa comienza con las cabezas de Sylvette David en 1954, a partir de 1957 el rostro de Jacqueline es la referencia primordial en una serie de chapas recortadas en las que realiza el análisis de la cabeza a base de planos que se entrecruzan, dando lugar a la confrontación de perfiles que aparecen colocados encima de un soporte cilíndrico y que, generalmente, constituye el cuello que da soporte a la cabeza (23). Las experimentaciones iniciadas con la cabeza de Sylvette David las reemprende en un nuevo grupo de chapas en las que la ondulación de formas dan origen a unas interpretaciones en las que el rostro de Jacqueline no constituye una descripción única pero sí la más exhaustivamente representada (24).

Especialmente significativo es el procedimiento emprendido en torno a la escultura *Mujer con sombrero* (25), que es la transcripción plástica de una serie de variantes que, entre 1960 y 1961, lleva a cabo en un sinnúmero de bustos femeninos. La descomposición y reconstrucción de la figura femenina es objeto de un exhaustivo discurso analítico que va desde una serie de mujeres sentadas en un sillón, pasando por la serie de *Jacqueline* y *jovencitas* (26), hasta las cabezas con sombrero –sombrero que aparece iconográficamente representado por vez primera en *Les déjeuners*–, en las que la legibilidad literal de Jacqueline se pierde una vez más para remitirnos a aspectos referenciales de su rostro en los que la mirada escrutante sobresale en todas las paráfrasis que configuran este tema. La escultura *Mujer con sombrero* no cierra dicho proceso ni constituye la solución final al tema de la mujer con sombrero sentada, que espontáneamente tendrá un desarrollo posterior no sólo en pintura, dibujo y escultura, sino también en obra grabada. La legibilidad de los rasgos faciales de Jacqueline es mucho más evidente en esculturas como *Jacqueline* y *Jacqueline con cinta amarilla*, de 1962 (27), directamente entroncadas con dos óleos del 19 de febrero de 1960 (28) y que reemprenderá en una serie de óleos posteriores (29).

La magnitud del discurso creativo que desarrolla durante este último período se pone nuevamente de manifiesto con la secuencia de óleos en torno a *Mujeres jugando con un gato*, inmediatas sucesoras de las figuras femeninas sedentes y reclinadas de los años sesenta. Según cuenta Parmelin, el hallazgo de un gatito en el jardín de Nôtre-Dame-de-Vie da lugar a más de 20 óleos y dos álbumes en los que Jacqueline es el centro de la composición (30). Este trivial motivo ocasionará nuevas revisiones en las que la mujer recostada o sentada se multiplicará en innumerables variaciones.



58. MUJER CON SOMBRERO, 1961.

Como ya habíamos apuntado, el tema del pintor y su modelo aparece con mayor insistencia a partir de 1963. Desde ahora constituye el tema principal y todo gira en torno a él, convirtiéndolo, como dice Leiris, en casi un género como lo son el paisaje y la naturaleza muerta (31). La sexualidad y voluptuosidad marcan la relación entre el pintor y la modelo en una multiplicidad de obras en las que extensas aplicaciones de pintura alternan con un trazo muy dibujado en el que la línea fluye ágil, natural y exuberante. Una lectura de conjunto de estas pinturas postreras, en las que el escenario aparece descrito en múltiples ocasiones con una gran minuciosidad, parece indicar una profunda reflexión del artista en torno a la fugacidad de la vida. El pintor, que raramente asume los rasgos de Picasso, se desdobra en mil posibilidades (joven, anciano, mujer, mono...) frente a la mujer siempre joven y de formas redondeadas; ambos, juntos o por separado, actúan en un escenario que, a pesar de los detalles descriptivos que nos remiten a los talleres de Picasso, se caracteriza por una profunda atemporalidad.

En *El pintor y su modelo* Jacqueline intensifica su función de antimodelo. Picasso plasma su presencia ausente, un ojo que es su mirada, un perfil que es Jacqueline y que es la mujer, un desnudo que es arquetipo y que es Jacqueline; como dice Hélène Parmelin, «Jacqueline ne pose pas. Elle vit. Pendant que Picasso la peint, elle peut être là à le regarder. Ou ailleurs. Sa tête flotte dans les journées de travail de Nôtre-Dame-de-Vie. La peinture a sans cesse les yeux ouverts sur elle, qu'elle soit ou non dans l'atelier. Dans les toiles que l'on nomme *Le peintre et son modèle*, Picasso n'est pas le peintre, Jacqueline n'est pas le modèle, et en même temps ils ne cessent pas l'un et l'autre de jouer leur rôle, en vivant» (32).

Paradigma de la mujer en la obra de Picasso, Jacqueline usurpa personalidades ajenas a la vez que regala la suya a la representación de la mujer. Jacqueline se afianza, Jacqueline se desdibuja bajo la tensión de un proceso creativo y de una evolución simbólica. La revisión y el análisis en torno a la figura femenina se ha transformado en la reflexión sobre la presencia de la modelo, de Jacqueline; en una palabra, de la mujer en la vida y en la obra de Pablo Picasso.

(1) Citado por J. Richardson en *Le dernier Picasso*, 1988, p. 62.

(2) Cat. núm. 56 y ZERVOS, vol. XVI, núm. 203.

(3) ZERVOS vol. XVI, núm. 324, y cat. núm. 1.

(4) TAILLANDIER, 1971.

(5) ZERVOS, vol. XVI, núms. 328-330.

(6) Cat. núms. 2-4.

(7) Frase manuscrita de Picasso en la tercera página de un álbum de dibujo fechado 10-2-63/21-2-63. Musée Picasso, París. MP 1886.

(8) Cat. núm. 57.

(9) ZERVOS, vol. XVI, núm. 531.

(10) ZERVOS, vol. XVII, núm. 56.

(11) ZERVOS, vol. XVII, núm. 59.

(12) Cat. núm. 59.

(13) Cat. núm. 9 y ZERVOS, vol. XVII, núm. 2.

(14) ZERVOS, vol. XVII, núms. 110-117.

(15) Cat. núm. 13.

(16) Cat. núm. 15.

(17) *El cubismo de Picasso*. Pierre Daix. Barcelona, 1979. Núms. 496-497.

(18) Cat. núm. 17.

(19) ZERVOS, vol. XVIII, núm. 367.

(20) ZERVOS, vol. XVIII, núms. 443 y 445-452.

(21) ZERVOS, vol. XVIII, núms. 384 y 395.

(22) ZERVOS, vol. XVI, núms. 478-479.

(23) Cat. núms. 75-76.

(24) Cat. núms. 78, 88, 90, 91 y 92.

(25) Cat. núm. 80.

(26) Cat. núm. 27.

(27) Cat. núms. 91-92.

(28) Cat. núm. 21 y ZERVOS, vol. XIX, núm. 176.

(29) ZERVOS, vol. XXIII, núm. 273.

(30) Cat. núm. 43-44.

(31) LEIRIS, 1974, p. 244.

(32) PARMELIN, 1964, p. 66.



77. MUJER CON SOMBRERO, 1961.



FOTO: @ JACQUELINE PICASSO.

## ACERCA DE UNA FOTOGRAFÍA DE PICASSO HECHA POR JACQUELINE

WERNER SPIES

Sirva de punto de partida una esquemática fotografía que conmueve, inexplicablemente, al contemplarla (1). Jacqueline Picasso, a quien debemos muchas fotografías de valor realmente único, realizó ésta en el año 1961. Si nos atenemos a la fecha, advertimos que aquí no se trata solamente de fijar un instante cualquiera de la vida de Pablo Picasso. Lo que conocemos por la biografía del artista nos permite poner título a la foto: «Picasso se muda a Mougins.» Jacqueline captó un momento significativo de la vida en común de ambos: Picasso pone el pie en su nueva casa, en su última casa. Penetra en un nuevo capítulo, el último, de su vida. Nos hallamos, en cierto modo, ante la imagen de una entronización, imagen que alude a ese nuevo capítulo de una vida. Picasso no está ya solo. Esto lo retiene simbólicamente la fotografía: dos sillas y dos vidas vienen a juntarse.

Picasso, en Mougins, mete una silla en la habitación. Ante él, casi devorada por el contraluz, está esperando ya otra silla. Pero si nos fijamos con más detenimiento, apreciaremos que la silla que se encuentra ahí, próxima a la ventana, no está destinada a sentarse en ella. No se trata de un mueble, sino de la plasmación escultórica de un tema que ocupó a Picasso, una y otra vez, ya decenios atrás. Es *La silla* que el propio artista realizó en Cannes con chapa de hierro (2). El artista se encuentra entre dos sillas. Una para sentarse y la otra para mirarla. Quien pudo vivir la experiencia de Mougins y Picasso y Jacqueline, y ello en el repleto Mougins, podrá tener esta fotografía por símbolo de una fascinante situación, rica en conflictos, de la vida cotidiana. Aquí apenas había sitio para esos objetos que se necesitan para vivir, objetos que, separados y reconocibles entre las obras con las cuales Picasso llenaba aquel «capullo de gusano de seda», poseían una clara función. En las casas de Picasso, realidad y arte se aunaban en una

mezcla tan desconcertante y confusa que pronto no quedaba ya ni un pequeño espacio donde colocar un plato o donde invitar a una visita a que tomara asiento. En ningún otro medio artístico se expresaba de modo más palpable que en la escultura la absorbente actuación de Picasso. Todo cuanto iba a parar a sus manos podía ser sustraído al uso habitual, quedando de lado su utilidad. Esto lo manifiesta también la presente fotografía: de una silla podría resultar una *silla*, como de las espinas de un pez podría salir una cerámica, como una *Cabeza de toro* surgiría del manillar y del sillín de una bicicleta (3). En cierto modo, tales metamorfosis estaban continuamente al acecho del entorno no elaborado de Picasso, de la objetividad y la utilidad de las cosas.

El tema *silla*, como queda dicho, ocupaba a Picasso desde hacía mucho tiempo. Una serie de estudios preliminares para la *silla* se remonta hasta el cubismo. Ante todo en un carnet, el *Carnet 111*, aparecen numerosas variantes de aquella diáfana construcción (4). El tema *silla* se realiza como escultura en un momento en que este mismo motivo, en Giacometti, penetra como símbolo existencial en pinturas y dibujos (5). Estamos bastante bien informados acerca de cómo llegó a ejecutarse el trabajo. Este formó parte de un amplio grupo de obras dentro de la producción escultórica del artista y que, a comienzos de los años cincuenta, va pasando poco a poco a situarse en primer plano. Es entonces cuando Picasso empieza a hacer que se ejecuten, partiendo de pequeñas maquetas de papel, esculturas en chapa de hierro. Los primeros trabajos de esta especie surgen en el año 1954, en Vallauris, en el taller de un maestro cerrajero. Seis años más tarde, el escultor Picasso se dedica casi exclusivamente a esa técnica. Dentro de ella daba máxima importancia a que al trasladar sus proyectos al metal se conservaran hasta las más pequeñas irregularidades del recorte previo. Y vigilaba el trabajo con suma minuciosidad. En algún que otro caso repasaba él mismo las esculturas, curvando con las tenazas determinadas partes del trabajo, introduciendo, en definitiva, las irregularidades que habían definido siempre su trato con el metal y con otros materiales. Cuando a finales de los años veinte invitó a Julio González, su amigo de juventud, a que le ayudara en la realización de esculturas en metal, procuraría que la ejecución de sus proyectos no condujera a estériles repeticiones. El carácter de improvisación que distingue a todas esas esculturas en metal corresponde por entero a Picasso. Las partes integrantes, ello resulta claramente visible, han sido unidas entre sí; las costuras o rebabas de la soldadura no se liman, sino que se articulan y expresan como dibujos. El encanto reside, precisamente, en el empleo paródico del oficio, en el diletantismo, que niega lo práctico y útil.

Picasso informa en una conversación sobre sus nuevos trabajos de los años cincuenta y sesenta: *Estoy realizando un sueño que acaricio hace mucho tiempo, y que consiste en convertir en formas perdurables los pequeños papeles que andan esparcidos por todas partes* (6). También en el caso de la *silla* recurrió Picasso a tal procedimiento. En mayo de 1959, el artista volvió sobre ese tema en una serie de dibujos. Surgen éstos a continuación de sus paráfrasis en torno al ricamente ornamentado «buffet» de Vauvenargues (7).

La *silla*, en esos casos, se proyecta a lo largo de varios esbozos de forma enteramente superficial (8). La maqueta para la *Silla de metal* sigue directamente a esos trabajos. El artista recorta el modelo utilizando un gran pliego de papel fuerte. Sobre este pliego, en posición plana, había dibujado previamente un perfil a carboncillo. Luego desplega-

ría el papel recortado. Las líneas oblicuas, atectónicas, que hacen inservible la *silla* en cuanto silla, visualizan con posterioridad, de modo peculiarísimo, lo que el cubismo pretendía alcanzar en su relación con el objeto: no la medición racional y útil de las cosas, sino una autonomía del objeto al que se interroga, que se ha hecho ajeno, y del que fue eliminado todo valor de utilidad. Lionel Prejger, que en su taller ayudó entonces a Picasso en la tarea de convertir aquellos proyectos en esculturas de metal, nos proporciona informaciones complementarias acerca de la realización de tales obras a gran formato: «... Cuando un día, como siempre, acudí a casa de Picasso, éste se hallaba en su habitación, tendido en la cama. Delante de él, cerca de la ventana, había una curiosa forma, dibujada por él [en el papel] antes de proceder a recortarla, y que ofrecía el aspecto de un calamar de tentáculos inmóviles. "Esto es una silla –me dijo Picasso–, y, mire usted, ¡esto es también una explicación del cubismo! Imagínese una silla que ha ido a parar debajo de una apisonadora de vapor; ¿no es verdad?, el aspecto que eso ofrecería sería, poco más o menos, así..." Cuando hubo recortado el papel a lo largo de las líneas de carboncillo, empezó a doblarlo y a arrugarlo por algunos sitios; el papel vibraba: surgió la *silla*.» (9).

La fotografía que debemos a Jacqueline podemos concebirla, consiguientemente, como expresión de un rico programa artístico. Picasso no se encuentra ante una escultura cualquiera de los muchos cientos de ellas que fue realizando a lo largo de cinco decenios: se halla ante un trabajo nuevo, de total actualidad, un trabajo que compendia lo que por entonces le ocupa. En efecto, si echamos un vistazo al conjunto de la obra escultórica picassiana comprobaremos cómo hacia aquellos años nos encontramos con cientos de trabajos surgidos conforme a tal especie de modelos en papel o en cartón. Estas esculturas de chapa (también de cartón), desmaterializadas en gran medida, caracterizan la obra tardía de Picasso. Con los grandes trabajos de la época de Vallauris, modelados en parte, en parte compuestos con objetos encontrados, el artista se había despedido ya de su robusta escultura ejecutada en volúmenes redondos, «de bulto». La fase tardía que viene a continuación muestra la limitación –insólita en Picasso– en un tema y una técnica: la de una escultura de superficies que no llena el espacio, sino que lo cierra e intercepta. Esta técnica se presta a todos los formatos. Entre los trabajos realizados encontramos un gran número de ellos que fueron configurados por Picasso, mientras comía, sirviéndose de pequeños cierres de botella hechos de aluminio. Junto a ello nos encontramos con esculturas monumentales realizadas en hormigón según modelos de cartón o metal. La figura exenta, de más de cinco metros de altura, titulada *Femme aux bras écartés* (*Mujer con los brazos abiertos*) (10), hecha en 1962 en Saint-Hilaire (Essonne) por encargo de Daniel-Henry Kahnweiler, corresponde a esa dedicación tardía del Picasso escultor, al igual que el grupo *Le déjeuner sur l'herbe* (1965-1966) (11) del Moderna Museet de Estocolmo.

Todos estos trabajos tienen en común una particularidad: el cortante perfilado, que secciona el espacio como un cuchillo, da lugar a aspectos capaces de asombrarnos de nuevo una y otra vez. El efecto no es previsible: cada apariencia se transforma súbitamente en otra apariencia distinta. Al andar en torno a la escultura, nos encontramos constantemente con nuevas posibilidades visuales. Si nos colocamos ante uno de esos trabajos mirándolo frontalmente, tenemos, en principio, una vista completa de él. Si nos desplazamos desde el ángulo visual hacia la izquierda o hacia la derecha, desaparece

repentinamente esa primera impresión óptica en favor de un nuevo e inesperado aspecto. En algunos trabajos se suceden varios de esos asombrosos «enfoques». El concepto de lo súbito determina el efecto resultante de tales composiciones. Y ese concepto de lo súbito se opone inequívocamente a la vivencia de la forma que caracteriza a la escultura enteramente modelada; esta última hace deslizarse al ojo de manera lenta, gradual, de una experiencia de la forma a otra experiencia de la forma. En estos novedosos trabajos se produce, abrupto, el vuelco de un modo de ver a otro diferente. Tal concepto de la expresión plástica tiene, en la obra temprana, importantes antecedentes. Ya la cabeza de *Fernande* (12), facetada a la manera cubista, había interrumpido de un modo desconcertante, y por primera vez en escultura, la continuidad visual. En las construcciones cubistas hechas de papel, madera, chapa y objetos encontrados (13), y más tarde en obras como *Cráneo de cabra, botella y vela* (14) y *La grulla* (15), se radicaliza esa búsqueda del cambio asombroso de aspectos en radical alternancia.

La escultura pintada de los años cincuenta adquiere una importante fase intermedia en la creación de los nuevos trabajos. Porque también la pintura facetada de las obras de fundición rompe con la continuidad en la escultura. Esto se anuncia ya en las seis variantes cromáticas del *Vaso de ajeno* (16). Cada versión acentúa de modo diverso la morfología de la siempre igual fundición. El enmascaramiento que pone el color sobre el bronce sirve al propósito de que el observador se pierda en las complejas relaciones existentes entre la forma original (fundición) y la forma posteriormente dada (pintura). La intervención del color tiene por finalidad la de romper la forma cerrada. Ello da lugar, frecuentemente, a efectos paradójicos: volúmenes firmes, abarcables de una ojeada, entran en vibración y se quiebran merced al dibujo; las porciones de la escultura no consistentes en volúmenes se afirman y cobran solidez por obra de una coloración sosegada, serena. Todos los citados trabajos de época temprana conducen hasta lo que hemos denominado «esculturas plegables» (17).

La silla que la fotografía de Jacqueline Picasso convierte, de manera tan peculiar, en símbolo de la entrada en la nueva mansión de Mougins, figura entre los ejemplos más famosos de esa fase tardía de la obra del artista. La captación de una forma se somete aquí, según mencionamos antes, a un proceso visual exactamente regulado. Este proceso no es continuo, como en la escultura de volúmenes redondos, sino que se produce en una especie de staccato, en secuencias separadas. Podemos verificarlo viviendo conscientemente, en cierto modo, nuestra propia percepción. Comprobamos una y otra vez que nuestra acción de ver llega, de pronto, a un punto final; se detiene, de manera repentina, ante un vacío. Se origina una ruptura perceptiva que no somos capaces de armonizar. En todas estas esculturas aparecen «bisagras», puntos de articulación, en las que la mirada se quiebra y necesita acomodarse a un nuevo punto visual. El cambio de una a otra visión tiene algo de acto violento. Se despliega, bruscamente, un nuevo campo visual.

No deseamos sostener aquí la existencia de una cercanía imposible; pero, de algún modo, estos trabajos escultóricos tardíos de Picasso —que introducen incluso como tema el ver y la desaparición del ver— parecen dar una particularísima respuesta al Op Art (al optical art). Cada elemento en sí resulta calculable y comprensible, pero en conjunto estas esculturas de chapa se sustraen a una representación o una idea de carácter general. Ello es debido a que tenemos ante nosotros siempre una imagen bidimensional,

ya que no podemos –como en el caso de una escultura modelada– adaptarnos, de forma en cierto modo anticipada, al decurso que nuestros ojos pueden seguir con tranquilidad. Lo que más desconcierto produce es el efecto de las cabezas realizadas con chapa metálica. La silla la entendemos, del modo más inmediato, en su totalidad, contando con nuestro conocimiento previo de lo que es una silla. Pero en el caso de las cabezas esto se complica. Elementos sencillos, mensurables de por sí, se combinan en estas esculturas de tal forma que colocan al observador en una situación irracional.

Algo de naturaleza dramática se abre aquí ante nosotros: en estas nuevas esculturas impera una noción del tiempo también nueva. El tiempo que fluye, lo prácticamente ilimitado, el «continuum» temporal abierto hacia delante, se ve interrumpido por estas esculturas picassianas tardías. Perceptiva y existencialmente, el tiempo se evidencia, se hace palmario. Esto resulta un hecho manifiesto, no en último término, en los numerosos bustos de Jacqueline. Se capta una expresión y ésta, de modo inmediato, queda anulada, borrada. El cambio de los enfoques lleva a cuestionar el simple enunciado psicológico de un rostro. Junto a estados de ánimo y expresiones comparecen estados anímicos y expresiones posibles. En esta incomprendibilidad, en esta inabarcabilidad, se expresa algo realmente dramático. La fotografía que capta a Picasso a contraluz, como una sombra entre la realidad y el arte, manifiesta de manera rotunda esa lucha contra el tiempo y por el tiempo, lucha que la obra tardía de Picasso ha adoptado como tema propio. En tal sentido, esa fotografía no sólo posee un alto valor informativo, sino que, además, contiene una estremecedora confesión. Irreal, tiernamente oscuro, es lo que nos transmite el ojo situado detrás de la cámara fotográfica.

---

(1) «Picasso in Mougins» (P. en Mougins), 1961. Foto hecha por Jacqueline Picasso. Reproducida en: Werner Spies, *Picasso - Das plastische Werk. Werkverzeichnis der Skulpturen in Zusammenarbeit mit Christine Piot* (Picasso - La obra escultórica. Índice de las esculturas, en colaboración con Christine Piot). Stuttgart, 1983, p. 276.

(2) Spies, p. 592.

(3) Spies, p. 240.

(4) Catálogo de la Colección Marina Picasso, editado por Werner Spies, Munich, 1981, pp. 279-282.

(5) *Gelber Stuhl im Atelier* (Silla amarilla en el taller), 1946. Oleo sobre lienzo. En: Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, Stuttgart, 1971, reproducción p. 147; *Ein Hocker und ein Stuhl im Zimmer* (Un taburete y una silla en la habitación), 1949. Lápiz, loc. cit., p. 181; *Stuhl im Atelier* (Silla en el taller), 1960. Lápiz, loc. cit., p. 237.

(6) Lionel Prejger, *Picasso découpe le fer* (Picasso recorta el hierro), en «L'Oeil», n.º 82, octubre, 1961, p. 30.

(7) Dibujo XVIII, pp. 375-388.

(8) Dibujo XVIII, pp. 471-474.

(9) Lionel Prejger, loc. cit., p. 32.

(10) Spies, p. 639.

(11) Spies, p. 652.

(12) Spies, p. 24.

(13) Spies, pp. 27, 27 A, 29, 30, 52, 53, 57 y 61 B.

(14) Spies, p. 510, II a y II b.

(15) Spies, p. 461 a-d.

(16) Spies, p. 36 a-f.

(17) Werner Spies, *Picasso - Das plastische Werk* (Picasso - La obra escultórica). Loc. cit., p. 269 ss.



93. JACQUELINE CON BLUSA DE FLORES, 1957-1958.

# AMAR ES GRABAR: LA IMAGEN DE JACQUELINE EN LOS GRABADOS DE PICASSO

ROSA VIVES

El retrato grabado se desarrolló enormemente a partir del Renacimiento. Desde las primeras representaciones, hechas todavía según los esquemas numismáticos, hasta la aparición de la fotografía, se creó una amplísima gama de estampas cuyo fin era divulgar los rostros de las personalidades más relevantes. Al mismo tiempo, un próspero mercado cubría la fuerte demanda del coleccionismo de esta modalidad. Eran, sobre todo, obras de encargo, la mayoría de composición «standard», hechas por especialistas. Paralelamente, los artistas gustaban de grabar sin convenciones su retrato y el de sus seres más queridos.

Alrededor de 1490, con el autorretrato al buril de Israhel van Meckenem junto a su mujer, Ida, comenzamos a conocer al artista y sus íntimos (1). Se trata de la primera estampa en Occidente dedicada a este tema, que en el siglo XVII alcanzará su máximo esplendor con los aguafuertes rembrandtianos, verdaderos paradigmas insuperados tanto por la vida y penetración psicológica conferida a los personajes, como por la libre resolución técnica. En nuestro siglo XX, Picasso es el gran retratista y, al igual que Durero o Rembrandt, no sólo en pintura sino también en grabado (2).

Hay una figura que, tradicionalmente, ocupa un lugar muy especial entre los personajes retratados por el artista, y es la de su compañera: la mujer, la amante, la amiga que se convierte en musa-modelo. Como antes hicieran Ticiano con Violante; Rubens con Isabel Brandt y Elena Fourment; Rembrandt con Saskia y Hendrickje Stoffels, o Monet con Camille, por sólo mencionar algunos precedentes importantes, también Picasso retrató con mucha frecuencia a sus compañeras, transformándolas incluso en símbolo diferenciador de sus diversas etapas. Así y de manera determinante, entre 1955 y 1972, Jacqueline presidió la producción grabada del genial malagueño. Emerge en las estampas como

Saskia en los aguafuertes de Rembrandt, superándolas en riqueza formal y técnica (3), puesto que Picasso no se limita a retratar a Jacqueline del natural o en pose, sino que además, en una metamorfosis que siempre parece espontánea, pasea su imagen por toda la Historia del Arte. En estilos y procedimientos distintos, surge en los últimos casi veinte años una Jacqueline en clave egipcia, griega, barroca, holandesa y española, o portadora de recuerdos goyescos, ingrescos o degasianos que se adaptan a su fisonomía y viceversa. Retazos característicos, a la vez, de su personalidad que se convierten en *estilemas* picassianos, sobrepasando la representación objetiva para convertirse, ante todo, en Picasso.

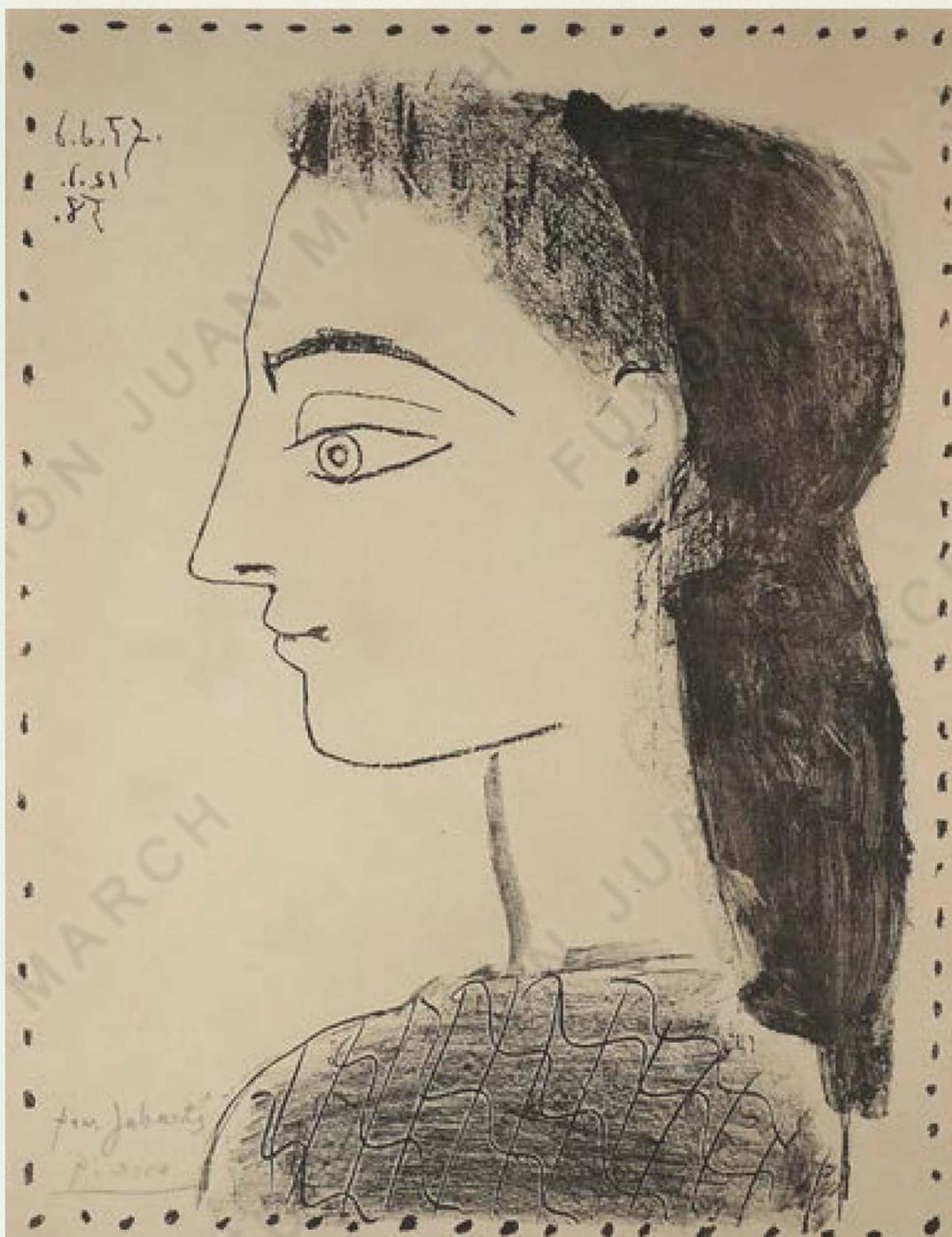
Baer sitúa las primeras apariciones grabadas de Jacqueline Roque en las planchas dedicadas a las variaciones de *Les femmes d'Alger* de Delacroix, de enero de 1955 (Bloch, 1357 a 1360); en una punta seca del 21 de enero de 1955, sin tiraje (Baer, 914), y en una aguatinta del 19 de marzo de 1955 (Bloch, 771) (4). No mucho más tarde, el 28 de diciembre del mismo año, Picasso grabó al linóleo (Baer, 1033) el primer perfil con los rasgos ya inconfundibles de Jacqueline, que lleva en la cabeza un pañuelo estampado, anudado en la nuca, y es parecido a los dibujos del 3 de mayo (Zervos, XVI, 388 y 389).

Al día siguiente del trabajo en linóleo comenzó una serie de litografías sobre Jacqueline. El conjunto, realizado entre 1955 y 1959, reúne los retratos más vivos y de concentrada expresión de la que pronto sería su segunda esposa: una joven de facciones nítidas y bien estructuradas, con ojos profundos, cejas marcadas, nariz recta, pómulos altos y salientes y pelo largo y oscuro. Son retratos de gran tamaño que coinciden en la presentación: de perfil, como si Picasso quisiera plasmar de inmediato la forma permanente de la cara. El perfil inmóvil que, según las teorías aristotélicas, manifiesta lo más duradero de la naturaleza del ser, o el que Lavater consideraba el punto de vista más sobresaliente de una personalidad.

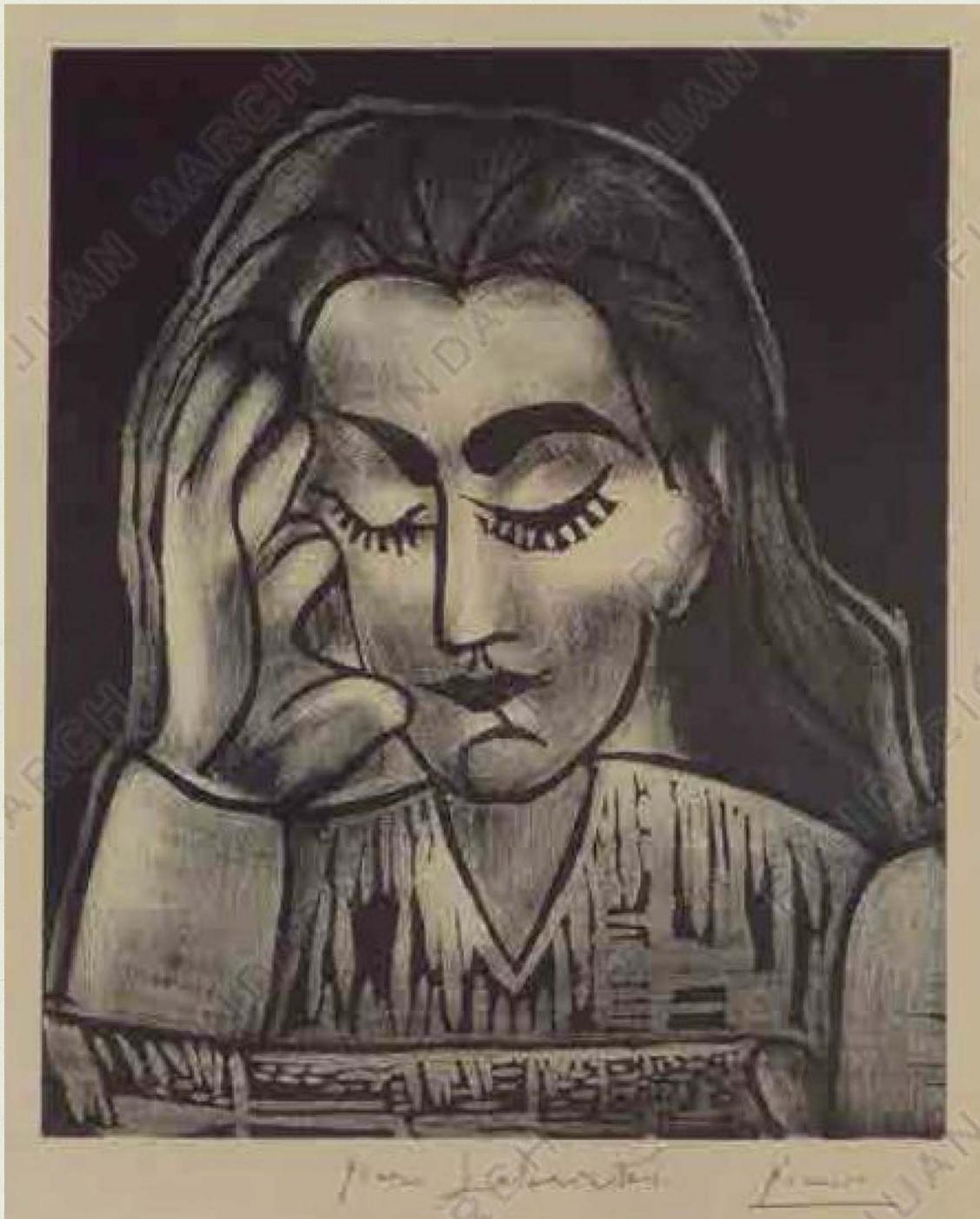
La primera de estas litografías (Bloch, 780) es una cabeza en tres cuartos, hacia la derecha, construida en base volumétrica, casi escultórica, de intención totémica. En contraste le siguen tres perfiles hacia la izquierda (Bloch, 826, 827, 833) hechos con líneas caligráficas, arabescos superpuestos que emanan clásica serenidad helénica (5).

Jacqueline mira a la derecha en las siete litografías siguientes, trabajadas a mancha, a lo largo de varios estados. Algunas de ellas (Bloch, 845, 1.<sup>er</sup> estado) nos recuerdan los contundentes perfiles egipcios por la forma en que el autor ha dibujado partes como los ojos, con trazo ancho y seguido, reforzado por líneas delgadas, rascadas en la matriz, que quedan blancas sobre fondo negro. Con una combinación de aguada, lápiz y punta creó los cuatro retratos: *Femme au corsage à fleurs* (Bloch, 847); *Femme au corsage à carreaux* (Bloch, 850); *Femme au corsage blanc* (Bloch, 848) y *Jacqueline de profil à droite* (Bloch, 854), que llenos de fuerza emotiva alcanzan la máxima intensidad. En *Jacqueline au mouchoir noir* (Bloch, 873 y 874) –dos estados–, Picasso, como un primitivo griego, delimitó un rostro simple en trazo continuo.

Completan la serie: *Jacqueline lisant* (Bloch, 851 y 852). Figura de lado, hacia la derecha, lee un libro que sujeta con las dos manos. Situada en penumbra, la cara, cuerpo, manos y libro están iluminados por un rayo de luz exterior. Es un tema de enfoque que



101. JACQUELINE CON PAÑUELO NEGRO, 1957-1958.



105. JACQUELINE LEYENDO, 1962 y 1964.

Picasso repitió en linóleo: *Jacqueline lisant de trois quarts*, del 19 de febrero de 1962 (Baer, 1294), y el magnífico *Jacqueline lisant*, de 1964 (Bloch, 1181), en el que, de frente, Jacqueline lee con disciplinada concentración. Iconográficamente es un motivo que ha sido tratado por muchos artistas: las madonnas con libro, de Rafael; las sibilas, de Miguel Angel; las muchachas leyendo, de Fragonard y Corot; las varias lectoras, entre ellas la señora Monet, de Renoir, o *L'Arlesienne*, de Van Gogh, que ha levantado un momento la vista del libro (6), por citar algunos ejemplos y remontar sólo hasta los tiempos modernos. Pero entre todos los precedentes nos parece que las lectoras de Picasso, por la actitud que adoptan y el tratamiento en claroscuro, sin ser versiones inspiradas directamente, están en conexión con algunas pinturas de Rembrandt: *Titus leyendo* y la *Profetisa Ana*, o el aguafuerte *La lectora* (Bartsch, 345, II) (7).

Estas estampas nos introducen en otra de las ocupaciones del artista dentro del ámbito del grabado: la de ilustrador de libros, tarea en la que fue muy prolífico durante aquella época y de la que destacan: *À haute flamme* (Cramer, 72), de T. Tzara, con seis celuloideas, 1955; *Chevaux de minuit* (Cramer, 73), con texto de Roch Grey, de 1956, y 13 puntas secas; *Le frère mendiant* (Cramer, 98) que incluye 22 puntas secas, 1959; *La Tauromaquia* (Cramer, 100), de Pepe Illo, con 26 aguatinas, 1959; *Le Cocu magnifique* (Cramer, 140), de Fernand Crommelynck, con 12 aguafuertes, 1968; *El entierro del Conde de Orgaz* (Cramer, 146), 13 grabados con texto del propio Picasso y prefacio de Rafael Alberti, 1969, o *La Célestine* (Cramer, 149), de Fernando de Rojas, con 66 ilustraciones, aparecido en 1971. De entre todos ellos, el libro más pequeño (21x40 mm.), la pieza más humilde, pero no la menos preciosa, es el «minuscule» *Temperature* (Cramer, 104), hecho en colaboración con Jacqueline como autora del texto y editado por P. A. Benoit en 1960 (8). Cuatro espontáneas puntas secas sobre celuloide componen el delicioso paisaje para el melancólico texto: «Qu'ont donc les gens/à être si frileux/de leur coeur?/A peine l'entrouvrent-ils/qu'ils le referment au/moindre souffle d'air.», que nos descubre a una Jacqueline poeta, la que Picasso nos ha presentado en los anteriores grabados como ¿gata lectora de versos?

Pablo Picasso y Jacqueline Roque se casaron el 2 de marzo de 1961. No conocemos fotografías testimonio del momento del sí, ni parece ser que la novia vistiera de blanco. A falta de ello, el artista substituyó la foto tradicional por el grabado y abrió en el metal el retrato de Jacqueline, vestida de blanco con velo y corona nupcial, en cuatro planchas que desafortunadamente nunca se editaron: *Jacqueline en mariée, de profil - I* (Baer, 1087), *Jacqueline en mariée, de profil - II* (Baer, 1088), *Jacqueline en mariée, de face-I* (Baer, 1089), del 24 de marzo de 1961, y *Jacqueline en mariée, de face-II* (Baer, 1094), del 3 de abril de 1961. Todos están trabajados a la manera tradicional en técnica mixta, al aguafuerte, aguatina/azúcar, punta seca y rascados, y sobresale la impresionante *Jacqueline en mariée, de face-I* (Baer, 1089), fruto de un larguísimo proceso. Una decisiva y pausada mutación a través de 18 pruebas de estado que Baer describe con rigor en sus catálogos (9). Tal dedicación y capacidad de cambio en una sola plancha, por un artista que en aquellos momentos dominaba el medio con absoluta maestría, sólo es comprensible por el deseo que le animaba a conseguir el retrato perfecto, real y definitivo, de deslumbrante grandeza. El primer estado es de factura transparente, en el que los rasgos, con toques rápidos, han sido fijados a pincel sobre la resina y reforzados con líneas directas, como hecho en un abrir y cerrar de ojos. Es un retrato instantáneo que, prueba tras prueba, hasta el estado decimotercero, crece en den-

sidad, sedimenta las texturas y deviene una imagen inmóvil de firmes facciones y contorno trabado. Cabeza con cuello y busto muy corto ocupan todo el espacio gráfico. Sólo una pequeñísima diferencia de nivel y tamaño entre los dos grandes y redondos ojos, de grávida expresividad, alteran levemente la simetría y hacen del retrato de la ya señora Picasso una efigie perpetua, tal como las tablas mortuorias del Fayum. Pinturas que esta estampa nos trae a la mente por su «mise en page», por la juventud del personaje y en particular por esos inmensos ojos que parecen querer retener el alma.

Picasso, además de ser el máximo pintor del siglo XX, es el sumo grabador. Como dice Riva Castleman (10), la gran cantidad de imágenes impresas –más de 2.000– verifican la importancia del grabado en la actividad creativa del artista. Si se atiende la diversidad de medios que empleó, el «corpus» creado es también uno de los más consecuentes, si no el que más, de cuantos existen. Ciertamente, Picasso utilizó en cada momento la técnica que mejor se adaptaba a sus necesidades, sin recurrir a la reproducción ni a los sistemas fotomecánicos, y esta adecuación hecha siempre por él mismo sobre las planchas o sobre las estampas, fructificó a lo largo de su carrera en no pocas innovaciones que han redundado en beneficio de la experimentación gráfica universal.

Se puede decir que la etapa litográfica se cierra coincidiendo con los primeros años de la presencia de Jacqueline. Los grandes retratos que le hizo son el magnífico colofón de una dilatada entrega a este medio, al que Pablo Picasso rescató del olvido, a partir de 1945, cuando comenzó a trabajar en los talleres Mourlot, convirtiéndose en el principal artífice del renacimiento de la litografía. Muchas son las aperturas y los cambios sobre el *papier à report*, la piedra o el zinc, que aportó en el proceso, modificaciones que, unidas a su libertad de ejecución, han conducido a la reconsideración de la litografía original, a la vez que su ejemplo ha ejercido seminal influencia en la mayoría de los artistas contemporáneos, lo que, incluso indirectamente, ha estimulado la implantación de nuevos talleres litográficos en Europa y sobre todo en Estados Unidos (11).

Pero si bien Picasso concluye su trabajo litográfico, en contrapartida es el momento cumbre de los linóleos. Se dedicó al linograbado cerca de una década, de 1954 a 1964, transformándolo en un moderno procedimiento de expresión gráfica, ya que hasta entonces no había gozado de gran favor. Como era habitual en el maestro, no sólo lo revalorizó por el mero hecho de que él lo usara, sino que con su práctica generó importantes novedades técnicas.

Probablemente la más ventajosa y espectacular es el modo de obtener varios colores con una sola matriz, ya que siempre se había utilizado una plancha o matriz para cada uno de los colores que se debían imprimir. También se sirvió de instrumentos alternativos para el corte del linóleo con herramientas ajenas al «oficio» que estimó apropiadas para la obtención de efectos especiales. Es el caso de la almohaza, con la que rascó la superficie del linóleo y obtuvo delicados trazos con los que conformar zonas de medias tintas. Aplicó el color al revés de la fórmula tradicional –de claro a oscuro–, entintó blanco sobre colores fuertes y obtuvo tonos saturados y calidades matéricas casi pictóricas. Hay que destacar, además, las llamadas «pruebas enjugadas», un invento ingenioso, sensible y sutil, que aproxima un procedimiento de por sí más llamativo y conciso que otros, como es el linóleo, a la delicadeza y vaporosidad de los grabados orientales. Para ello, Picasso, con la excepcional ayuda de Jacqueline, intervino en la imagen ya impresa (12). Cada una de

las estampas quedaba diferente de las otras, lo que las convertía en pruebas únicas y sobre las cuales, a veces, Picasso continuaba el trabajo a tinta. Así lo hizo con los cuatro retratos *Perfil de Jacqueline*, de 1963 (Zervos, XXIII, 394, 395, 396 y 397).

En linograbado realizó una muy considerable cantidad de estampas inspiradas en Jacqueline. Desde la primera, ya mencionada, de 1955 (Baer, 1033), en blanco y negro, pasando por el rostro de pureza ingresa *Jacqueline* (Bloch, 923), de 1959, hasta la magna producción de variantes de 1962.

A excepción de *Busto de mujer* (Bloch, 1091) y *Pequeño busto de mujer* (Bloch, 1082), uno de los pocos retratos en movimiento de Jacqueline, aquí con gesto interrogante y un toque de preocupación, muy diferente a los demás, normalmente en posición quieta y expectante, el grupo de grandes cabezas talladas al linóleo en 1962 se aleja de la descripción realista de los retratos anteriores y se convierte en imponentes metáforas. En ellas afloran, en una sintaxis interna, los rasgos de la Roque que a Picasso le agradaba remarcar: ojos muy abiertos, nariz en recto y agudo perfil y el «pico de viuda». Son cabezas monumentales, en la misma medida en que en este tiempo concibe la pintura y la escultura de tema coincidente, la escultura plana que, según Spies, penetra en el espacio y en la que las realizaciones compuestas por planos se convierten en verdaderos monumentos (13).

Como hemos apuntado antes, Picasso seleccionaba y optaba con total coherencia por los medios más adecuados para las variaciones del tema que trataba, siendo éste uno de los momentos en que, tanto desde el punto de vista formal como técnico, su obra gráfica se vincula más estrechamente con los demás procedimientos. Es más, las interrelaciones técnicas se enlazan entre ellas en una honda imbricación procesual y sensorial. En su investigación monotemática, Picasso las pone en diálogo entre sí. Por ejemplo, en pintura aplica el color en planos bien delimitados, una planitud cromática que pasa a la gráfica a través de los linóleos. A su vez, el linograbado se basa en el corte o talla de una superficie blanda, y proporciona con mucha facilidad bordes nítidos y bien definidos, mientras que la escultura que emprende el artista en este período se fundamenta también en el corte de un material relativamente blando: la chapa, de la que obtiene formas planas, cortadas, de precisa y limpia silueta, y más blandos aún que la chapa son los cartones preparatorios que el propio artista seccionaba y doblaba (14). Con seguridad, el linóleo era la técnica de grabado que mejor encajaba con la propuesta pictórica/escultórica/gráfica que Picasso experimentó con este mismo tema.

Estas cabezas grabadas comparten formas opuestas claramente diferenciadas, como son la sobreposición de planos: uno frontal y otro de perfil. Formas blandas de ojos, orejas y boca se contrarrestan con las rígidas y rectilíneas de la nariz, que suelen convertirse en eje de separación entre los dos hemisferios faciales. Tratamientos contrarios para los ojos en valores invertidos: un gran globo ocular oscuro sobre fondo claro contrasta con el otro, que está al revés: *Tête de femme* (Bloch, 1063, 1064 y 1068), o un ojo de frente y otro de perfil. Y en casi todas las caras dichas formas generan un circuito lineal, una suerte de recorrido sensitivo, que a modo de trigémino se distribuye y coadyuva a la sensación trágica de los rostros: *Grand tête de femme* (Bloch, 1069).

Picasso hizo estudios previos de algunas de estas estampas, como el dibujo (Zervos, XX, 199) para los linóleos *Femme au chapeau* (Bloch, 1073 y 1074). En ellos representa a

Jacqueline tocada con un pequeño sombrero de paja, uno de los varios tipos que lleva en esta serie. Otros son flexibles, de ala ancha y levantada: *Gran tête de femme avec chapeau* (Bloch, 1078) y *Femme au chapeau* (Bloch, 1070), en variante del que luce en la pintura del 27 de julio de 1962 (Zervos, XX, 185) y que, a nuestro entender, es de semblante parejo a este último grabado. Se cubre además con sombreros de flores, *Femme au chapeau à fleurs* (Bloch, 1076, 1075 y 1077), o con un tocado más modesto, una simple diadema floral (Bloch, 1068). Con estos adornos Jacqueline torna su mirada inocente y juvenil y la vemos transformada en una *Flora* moderna. Un motivo antiguo que tanto interesó a Rembrandt, quien en varias ocasiones pintó a sus dos mujeres, Saskia y Hendrickje, como diosas de la primavera. En otros linograbados el sombrero se ve sustituido por las cintas en el pelo que la modelo acostumbraba a lucir, *Femme au bandeau* (Bloch, 1081) o *Femme au cheveux flous* (Bloch, 1079).

En general, aparte de las características comunes ya comentadas, estas cabezas coinciden en un aspecto que nos impresiona sobremedida: su hieratismo. El hieratismo, por ejemplo, de *Buste de femme au chapeau* (Bloch, 1072), una de las más celebradas y reproducidas. En ella, las líneas que forman la nariz, prolongadas hasta las cejas, marcan un poderoso centro de composición, y la mirada fija al frente, mayestática, junto con un gran estatismo, nos evoca, aunque visto naturalmente con otros filtros, la pintura cimera del románico catalán, el *Pantocrátor* de San Clemente de Tahull que Picasso admiraba y tan bien conocía (15).

En 1949 ilustró con 38 buriles y cuatro aguatinas el texto de P. Mérimée *Carmen* (Cramer, 52). En 1964 recuperó la misma historia, algunos grabados de la primera edición y añadió una punta seca de 1960 para el nuevo libro titulado *La Carmen des Carmen* (Cramer, 126). Fue un tema que Picasso trató más de una vez y para el que, a buen seguro, encontró en los rasgos mediterráneos de Jacqueline la imagen ideal de Carmen (16). Efectivamente, hay unas fotografías en que aparece Jacqueline bellísima con mantilla y abanico. En otras está junto a Picasso, vestido de caballero español, con capa y sombrero cordobés, en una «mise en scène» en la que Carmen/Jacqueline atiende los requiebros de don Pablo (17). La señora Picasso es la modelo para *L'espagnole*, en versiones al óleo sobre papel (Zervos, XX, 442), 1957-1958; en escultura de chapa recortada (Spies, 569, 570, 571.2, 571.1), 1961, y al linóleo (Bloch, 1095), 1962. Todas de lado, en el linóleo en tres cuartos, con flor en el pelo, peineta y mantilla bordada, ojos y pestañas alegremente aflorados, atentos al movimiento del abanico abierto que, al acariciarse la mejilla con él, está diciendo «te amo», según indica el popular lenguaje del abanico; la mano de largos dedos y uñas afiladas le dan el toque de coqueta perversidad que rememora a la cigarrera sevillana, la gitana Carmen.

De inspiración española son también *La dame à la collerette*, 1963 (Bloch, 1147), y la *Femme au chapeau*, 1963 (Bloch, 1145), linóleos en los que Jacqueline encarna una dama del siglo XVII con el pelo recogido y vistosa gorguera alechugada. Las dos están encuadradas en el mismo marco que, además, comparten con su compañero de época, el «caballero desconocido» que Picasso tomó del Greco (Bloch, 1148).

Una estampa de *La dame à la collerette* (Bloch, 1147) fue trabajada «a posteriori» por el artista con lápices de colores, convirtiéndola en obra única (Zervos, XX, 219), un cambio a la manera como lo hacía Degas en sus pruebas de estado y monotipos o el



110. LA ESPAÑOLA, 1962.

propio Picasso con las llamadas «pruebas enjuagadas», es decir, modificar para retornar la unicidad a la obra múltiple. Una muestra más de interrelación técnica –aquí gráfica y pintura– en provecho de la invención y la eficaz resolución plástica. Picasso buscó alternativas rápidas para ver al instante las imágenes que creaba. Para ello no dudó en servirse de métodos muy sencillos, como el simple «frottage», para ver «al derecho» las tres imágenes incididas de Jacqueline (Bloch, 1363, 1364 y 1365, que corresponden a Bloch, 1075, 1068 y 1082, respectivamente). Recurrió, pues, a uno de los sistemas de estampación más primigenios, un procedimiento tan simple y poco sofisticado como son también la «cartalégraphie» o las puntas secas sobre plancha de celuloide. Usó el cartón y el celuloide como alternativa al metal, y con ellos ilustró varios libros de los años cincuenta y sesenta. Tiempo, por otra parte, en el que no renunció en absoluto a la práctica del grabado calcográfico.

En su asentamiento definitivo en el sur de Francia encontró para sus labores gráficas nuevos colaboradores: Arnera para el linóleo y los hermanos Crommelynck para la calcografía, a partir del otoño de 1963. Esta fecha significa el principio del gran final del Picasso grabador. Un final dedicado técnicamente al aguafuerte y la punta seca, a una fabulosa apoteosis del aguatinta/azúcar y a la utilización, una vez más, de elementos hasta entonces ajenos a la ortodoxia del «métier». Aplicó sobre fondos de resina lápices grasos parecidos a un barniz sólido y tinta en «rotring», ambos resistentes al mordiente, con el fin de obtener trazos blancos y directos sobre superficies negras (18).

En esta tardía etapa calcográfica Jacqueline es incorporada en composiciones que Picasso retomó de su obra pasada, como las dedicadas al pintor y a la modelo o al «atelier» (1963-1965). Dentro del amplio grupo nos llama la atención una Jacqueline dual presentada en díptico: *Femme au fauteuil et Nue assis* (Bloch, 1127), de noviembre de 1963. A la izquierda, en una profunda aguatinta, Picasso retrató a la Jacqueline matriarcal, sedente, el brazo derecho apoyado en el sillón y medio cuerpo de lado en tres cuartos. Con gran empaque, es una imagen ancestral de esposa y madre de familia. En la mitad derecha de la estampa, en líneas directas de punta seca sobre fondo claro, la figura está sentada, con las manos en el regazo. El cuerpo entero de frente, con la cabeza de perfil hacia la izquierda, está dividido por una línea que apunta al único ojo. Es la musa-modelo con un gran ojo, ¿el ojo de Picasso?, o quizá, como dice Rafael Alberti, el ojo de «la Jacqueline que vive siempre dentro de los ojos del monstruo» (19), en un grabado en el que el autor sintetizó –realidad y símbolo– la presencia de Jacqueline sobre el papel impreso.

Presencia que, se ha dicho ya, es permanente desde sus primeros retratos hasta las últimas estampas (20), las series de los 347 grabados (1968) y la de los 156 (entre 1970-1972). En ellas, a veces es personaje principal, observada por el propio Picasso. En otras, criatura integrante de los arcanos grupos que el maestro incidió en cobre, en un postrer elogio al arte, al erotismo entre el pintor y la pintura, entre el artista y el grabado, al recuperar su propia historia y compartirla con su gran amor, Jacqueline Roque.

- (1) Max Lehrs: *Geschichte und Kritischer Katalog des Deutschen, Niederländischen und Französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*. Viena, 1908-1934, vol. IX, I.
- (2) El Museo de Bellas Artes de Boston organizó una interesante muestra sobre el retrato grabado, desde sus orígenes hasta la actualidad. En ella se incluían, entre otros, algunos ejemplares hechos por Picasso, como los famosos retratos del marchante Vollard. Véase: Clifford S. Ackley, *Printed Portraits* (cat. exp.). Boston. Museum of Fine Arts, 1979.
- (3) La relación entre Rembrandt grabador y Picasso, sobre todo su última época, ha sido tratada por varios autores: Janie Cohen, «Picasso's Exploration of Rembrandt's Art 1967-1972» en *Arts Magazine*. Nueva York, octubre 1983, vol. 58, n.º 2, pp. 119-126; Brigitte Baer y Alberto Boatto, *Pablo Picasso gli ultimi anni*. Roma, 1987. Recientemente y en referencia concreta a las presencias de Saskia y Jacqueline: Janie Cohen, *Picasso Rembrandt Picasso. Prenten en tekeningen van Picasso geïnspireerd door werken van Rembrandt* (cat. exp.). Amsterdam. Museum het Rembrandthuis, 1990, p. 11.
- (4) Brigitte Baer. *Picasso Peintre-Graveur*. Berne, 1988, vol. IV; *Picasso the Printmaker: Graphics from the Marina Picasso collection*. Dallas. Museum of Art, 1983, p. 147.
- (5) Hay un dibujo de semblante similar, aunque tratado de modo diferente, fechado un año antes, el 4 de mayo de 1955 (Zervos, XVI, 390).
- (6) En referencia a este cuadro de Van Gogh, hay que mencionar que Picasso pintó a Jacqueline ataviada de arlesiana en varios cuadros (Zervos, XVIII, 299, 300, 301, 302, 303, 304 y 305), uno de los cuales se muestra en esta exposición (Zervos, XVIII, 299).
- (7) Adam Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les estampes... de Rembrandt...* Viena, 1797, 2 vol.
- (8) Abraham Horodisch, *Picasso as a Book Artist*. London. Faber and Faber, 1962, p. 99; P. A. Benoit, *Les livres de Picasso réalisés par PAB*. Alés, 1966, n.º 10; P. Cramer, Sebastian Goepfert, Herna Goepfert-Fank, *Pablo Picasso. Les livres illustrés*. Ginebra, 1983, n.º 104; y Antoine Coron, *Le fruit donné. Ephémérides de Pierre André Benoit*. París. Bibliothèque Nationale, 1989, pp. 34, 35, 42 y 45.
- (9) Baer. Dallas, 1983, op. cit., núms. 144 a 161; y Berna, 1989, op. cit., vol. V.
- (10) Riva Castleman, *Prints of the twentieth Century. A history*. Londres. Thames and Hudson, 1976, p. 118.
- (11) Véase: Por Gilmour, Ken Tyler *Master Print and the American Print Renaissance*. Nueva York. Hill Press, 1986, p. 115; y Clinton Adams, *The nature of lithography*, en Pat Gilmour (ed.) *Lasting Impressions. Lithography as Art*. Londres. Alexandria Press, 1988, pp. 33 y 35.
- (12) Roland Penrose en su libro *Picasso, su vida y su obra*. Barcelona: Argos Vergara, 1981, pp. 392-393, explica cómo vio a Picasso realizar algunas pruebas enjuagadas. Otro testigo de excepción fue Angela Rosengart que nos describe puntualmente el proceso que Picasso seguía, así como la directa colaboración de Jacqueline. La señora Rosengart dice: «Al día siguiente, cuando volvemos a Mougins, Picasso nos inicia en los misterios de la nueva técnica ("la ceremonia de la bañera", tal como lo llama Jacqueline). Nos conduce hacia el cuarto de baño que hay al lado de su estudio. El y Jacqueline se ponen unas largas batas, y Picasso comienza a trabajar con pincel y tinta china sobre las hojas impresas sólo en color blanco. La forma del retrato hasta ahora casi invisible se empieza a distinguir gradualmente, pues las líneas del linóleo, que no habían quedado marcadas sobre el papel, absorben la tinta china, mientras que las áreas impresas con tinta grasa blanca la rechazan. Picasso tiene la capacidad de tratar cada impresión como una obra única, haciendo resaltar, o bien oscureciendo, las líneas según la cantidad de tinta que utiliza. Las gotas de tinta que se agrupan en las áreas impresas en blanco las diluye en la bañera con la ducha, y tiende el papel para que se seque. Todo esto lo hace con la ayuda de Jacqueline que, siguiendo las instrucciones de Picasso, colorea delicadamente una de sus copias y, tal como nos confiesa Picasso medio en broma, es ella la que resuelve la versión más lograda. Contestando a nuestra divertida pregunta: "¿Es también ésta una obra original?", ella responde con su gracia encantadora: "¡No, más bien es conyugal!" (Siegfried und Angela Rosengart. *Besuche bei Picasso*. Lucerna, 1973, pp. 26, 27 y 39).
- (13) Werner Spies, *Esculturas de Picasso. Obra completa*. Barcelona, 1971, p. 225.
- (14) Picasso recurrió al papel o cartón cortado para obtener formas planas, casi desde sus orígenes, si recordamos la *Paloma* y el *Perro* (h. 1890) del Museo Picasso de Barcelona (MPB, 110239). En 1943 realizó también una serie de papeles recortados (Zervos, XIII, 197 y 198), y un poco más tarde, en 1945 vinculó este sistema con el grabado. En algunas litografías (Bloch, 385, 386 y 387) cortó el papel reporte para fijar las formas sobre la piedra, en sustitución del dibujo directo. Pero más estrecha aún es la relación entre el cartón cortado y la gráfica, cuando utiliza la *cartalégraphie*. Con ella ilustró algunos libros como *Les transparents* (Cramer, 138) de René Char (1967). Es una técnica muy simple, concebida por P. A. Benoit, que consiste en estampar directamente el cartón —se puede sustituir por celuloide— con las siluetas recortadas, sobre el papel.
- (15) A. Cirici Pellicer en *Picasso antes de Picasso* (Barcelona, 1946, p. 151) refiere la visita que hizo Picasso al Museo de Arte de Cataluña y concretamente a los frescos de Santa María de Tahull. En una fotografía de Edward Quinn, que muestra el taller de Picasso en Notre-Dame-de-Vie, se ve sobre una mesa una imagen del Pantocrátor de Tahull, rodeado de otros objetos que el artista guardaba (Pierre Daix y Edward Quinn, *Picasso con Picasso*. Barcelona, Destino, 1987, p. 261). Del profundo conocimiento que Picasso tenía de esta obra, da un testimonio más Xavier Busquets i Sindreu, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona (*Els esgrafiats de Picasso en el col·legi d'arquitectes de Barcelona*. Barcelona, Reial Acadèmia de Belles Arts de San Jordi, 1987, pp. 18-19).
- (16) Para el libro *Carmen* (1949) Picasso realizó cuatro imágenes de Carmen (Bloch, 571, 572, 1003 y 1004). Hechos al aguatisa, en primera intención, son rostros imaginarios dotados de los rasgos típicos de la belleza española. Especialmente uno de ellos (Bloch, 572), una cara de perfil derecho, con mantilla y abanico, parece una precomposición para el linóleo de 1962 que representa a Jacqueline (Bloch, 1095).
- (17) David Douglas Duncan, *Picasso y Jacqueline*. Barcelona, Munick, 1988, pp. 42-43.
- (18) Baer. Dallas, 1983, op. cit., p. 173.
- (19) Dedicatoria de Rafael Alberti para el poema *Los ojos de Picasso*, en *Los ocho nombres de Picasso*. Barcelona, Kairós, 1979, p. 23.
- (20) La importancia de la figura de Jacqueline ha hecho que algunos autores le dediquen o titulen con su nombre capítulos sobre la obra gráfica de Picasso a partir de los años 1954-1955. Así: Baer. Dallas, 1973, op. cit., o Ernst Gerhard Güse y Bernd Rau. *Pablo Picasso die lithographien*. Stuttgart, 1988, pp. 29-30.

P I N T U R A S



1. JACQUELINE Y FLORES, 1954.



2. JACQUELINE CON LAS PIERNAS REPLEGADAS, 1954.



3. JACQUELINE EN LA MECEDORA, 1954.



5. JACQUELINE CON VESTIDO TURCO, 1955.



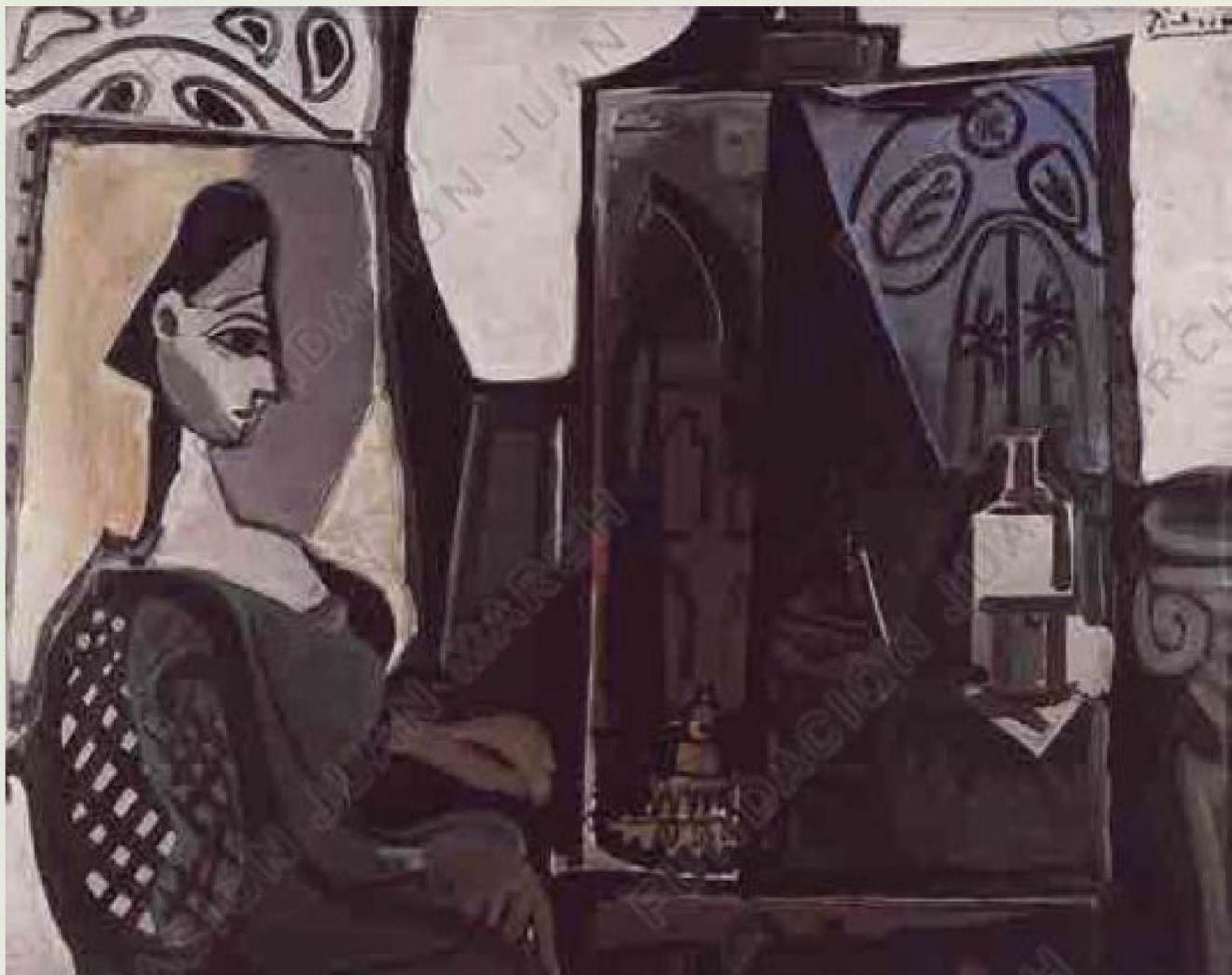
6. JACQUELINE CON VESTIDO TURCO, 1955.



7. MUJER CON GORRO TURCO, 1955.



8. DESNUDO DE MUJER SENTADA, 1956.



9. JACQUELINE EN EL ESTUDIO, 1956.



10. EL ESTUDIO, 1956.



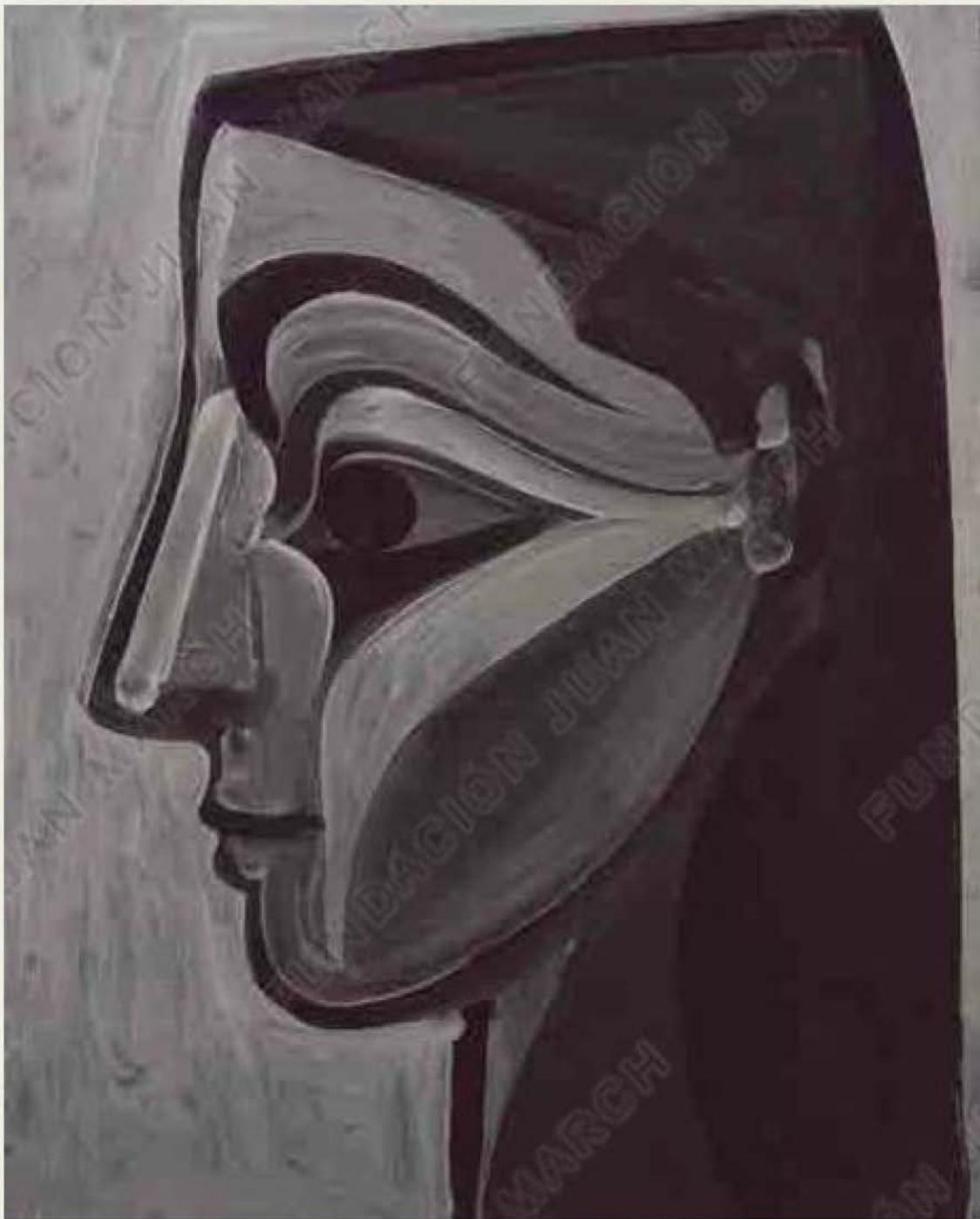
13. JACQUELINE EN EL ESTUDIO, 1957.



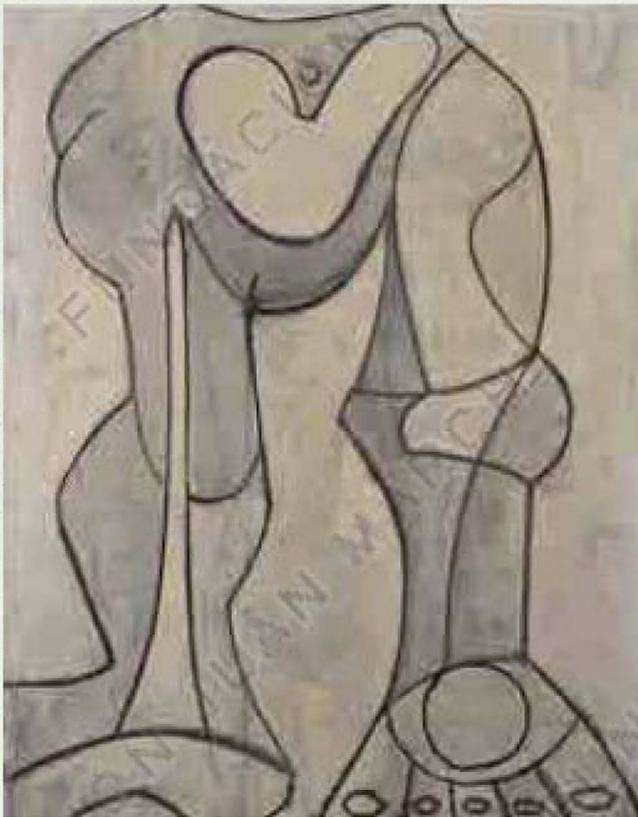
12. MUJER SENTADA JUNTO A LA VENTANA, 1956.



14. RETRATO DE JACQUELINE, 1957.



11. PERFIL IZQUIERDO DE MUJER CON OJO ALMENDRADO, 1956.



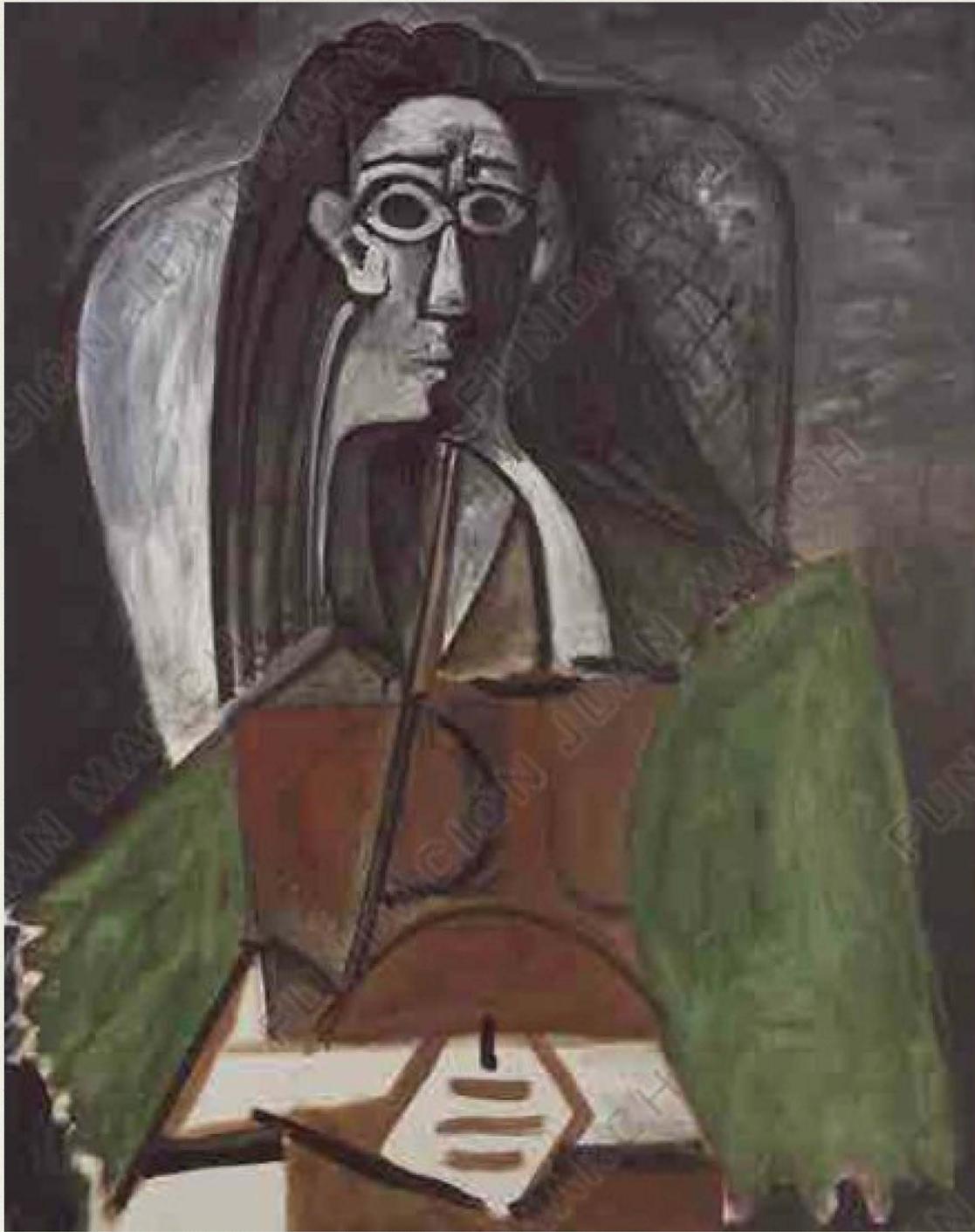
15. DESNUDO EN DOS PARTES, 1958.



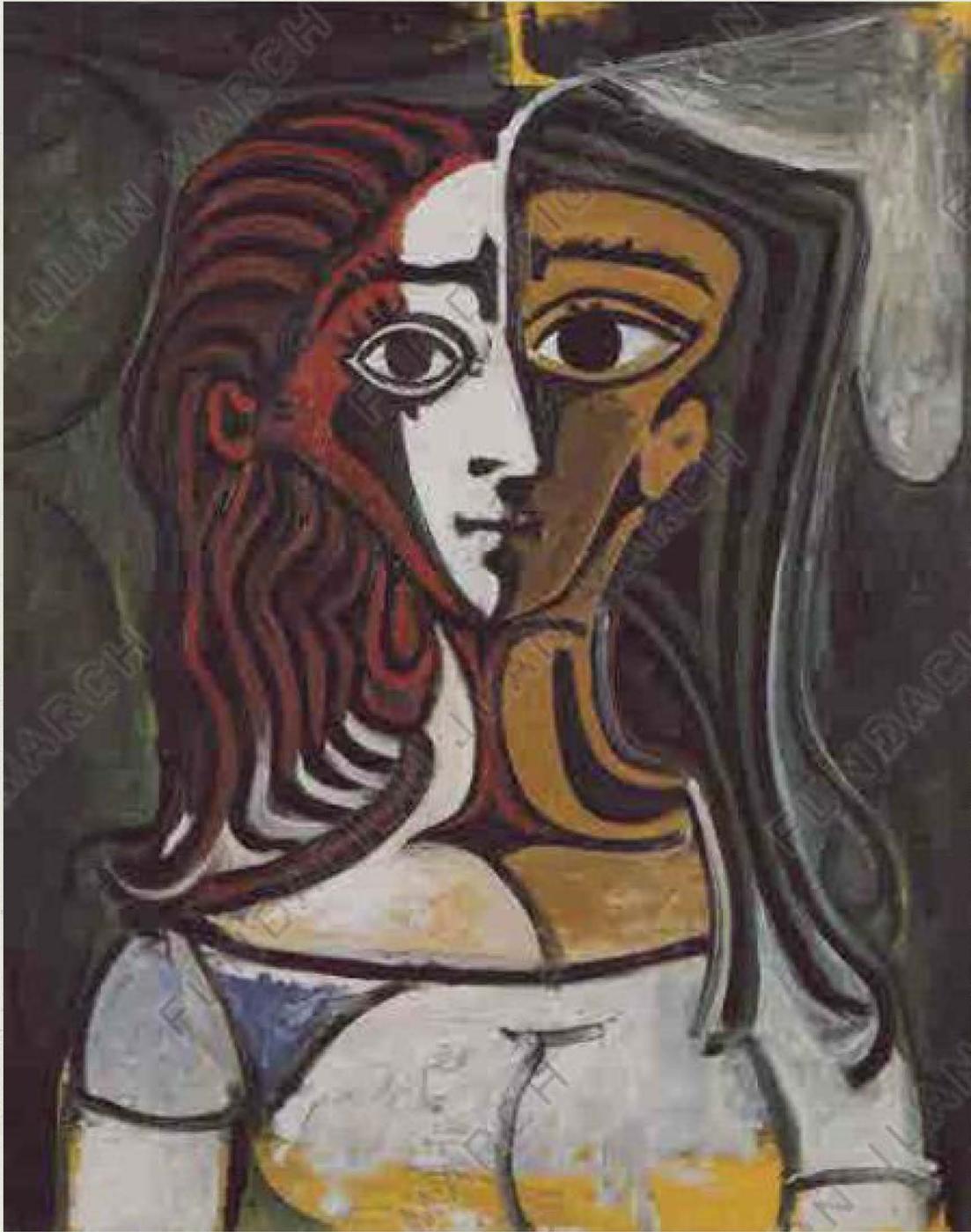
16. DESNUDO CON LOS BRAZOS EN ALTO, 1959.



17. JACQUELINE Y PERRO AFGANO, 1959-1960.



18. MUJER SENTADA CON LAS MANOS CRUZADAS Y MANGAS VERDES, 1960.



22. JACQUELINE, 1960.



19. CABEZA DE MUJER, PERFIL IZQUIERDO, 1960.



20. MUJER SENTADA CON CHAL VERDE, 1960.



21. MUJER AZUL SOBRE FONDO AMARILLO, 1960.



23. MUJER RECOSTADA EN DIVÁN AZUL, 1960.



24. JACQUELINE Y NIÑAS, 1960.



25. MUJER SENTADA EN UN SILLÓN, 1960.



26. MUJER SENTADA CON LAS MANOS JUNTAS, 1960.



27. RETRATO DE MUJER, 1960.



28. DESNUDO, BUSTO EN SILLÓN, 1961.



29. JACQUELINE SENTADA CON SU PERRO AFGANO, 1961-1962.



32. MUJER CON PERRO, 1962.



30. MUJER SENTADA CON SOMBRERO AMARILLO Y VERDE, 1962.



31. MUJER SENTADA, 1962.



33. MUJER SENTADA, PERFIL IZQUIERDO Y CON LAS RODILLAS ALZADAS, 1962.



34. MUJER SENTADA CON VESTIDO VERDE EN UNA BUTACA AZUL, 1962.



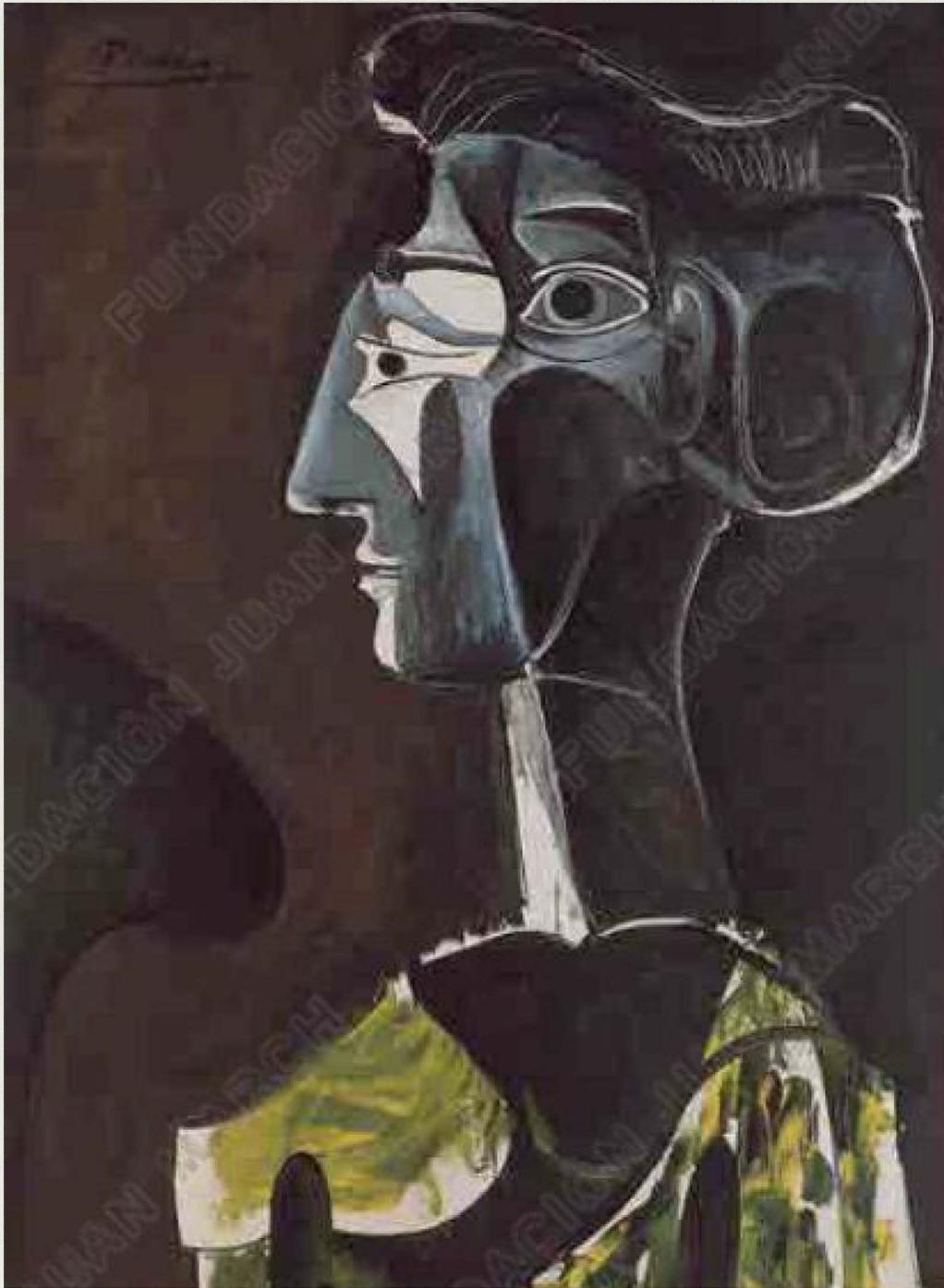
35. MUJER RECOSTADA, VESTIDO VERDE, 1962.



36. JACQUELINE SENTADA EN UN SILLÓN, 1962.



38. RETRATO DE JACQUELINE, 1963.



37. GRAN PERFIL, 1963.



39. DESNUDO DE MUJER SENTADA, 1963.



40. MUJER CON UN GATO SENTADA EN UN SILLÓN, 1964.



42. MUJER DESNUDA EN UN SILLÓN, 1964.



43. MUJER DESNUDA PINTANDO, 1965.



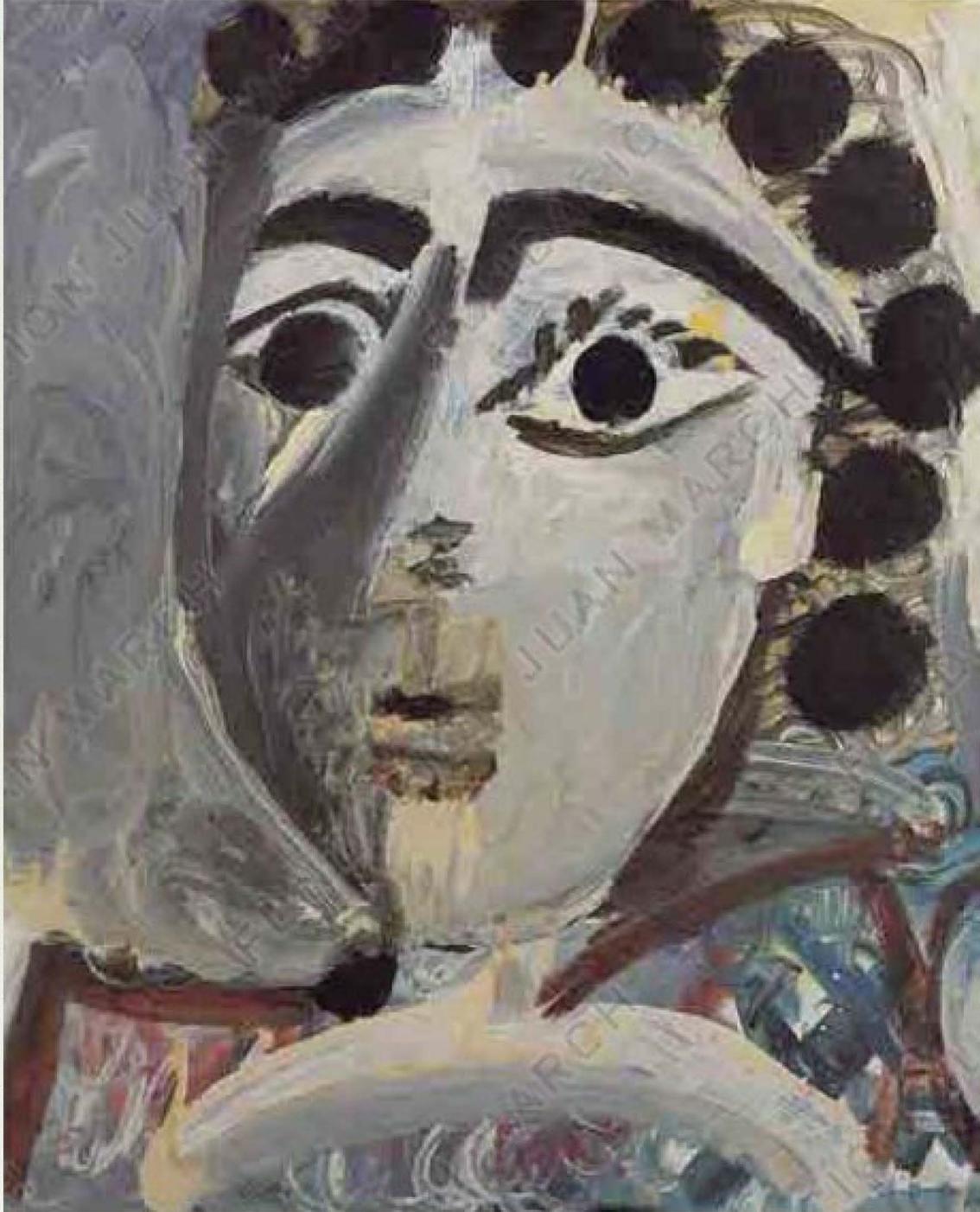
45. HOMBRE SENTADO (AUTORRETRATO), 1965.



46. RETRATO DE JACQUELINE, 1965.



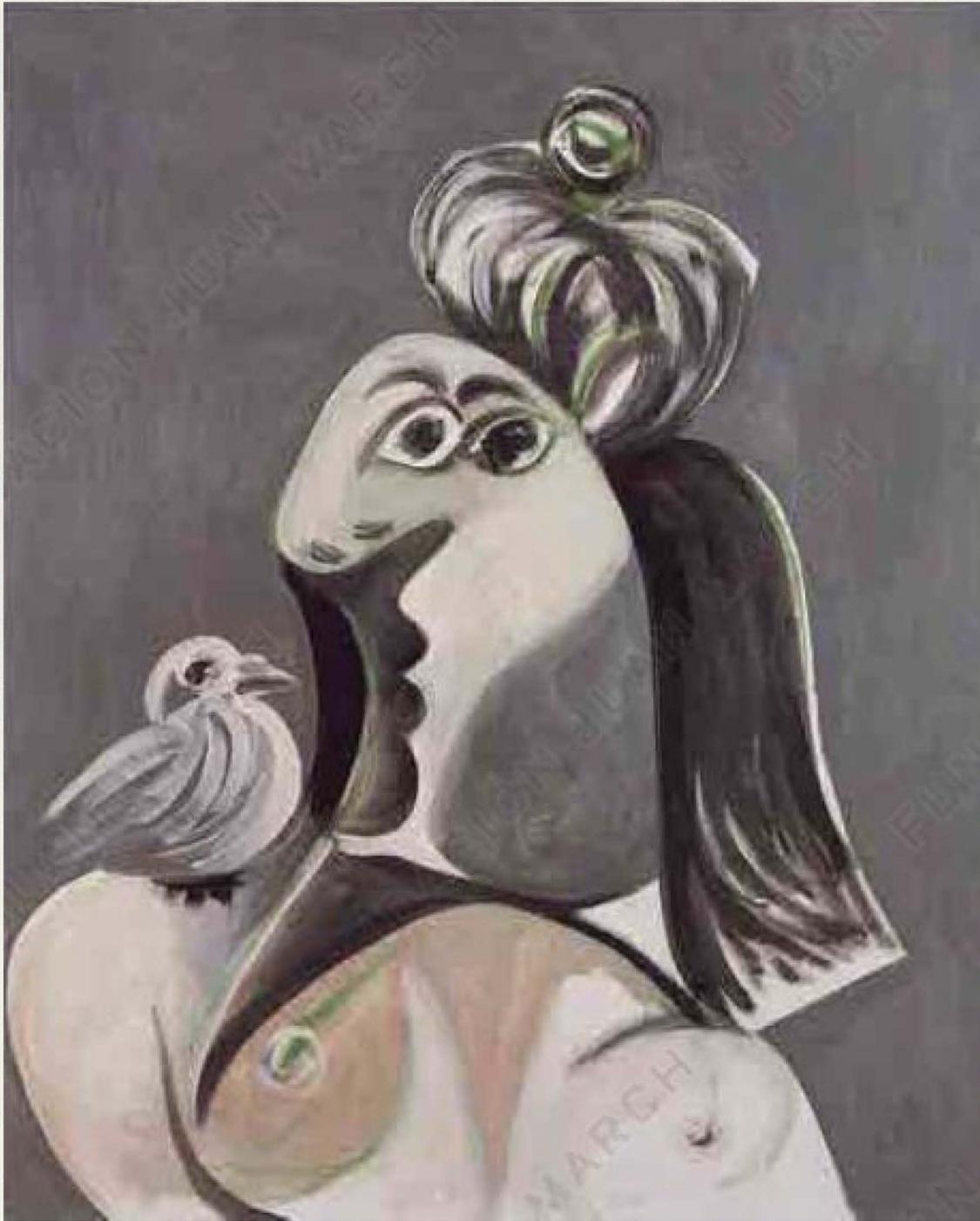
44. MUJER ACOSTADA SUJETÁNDOSE LA CABEZA, 1965.



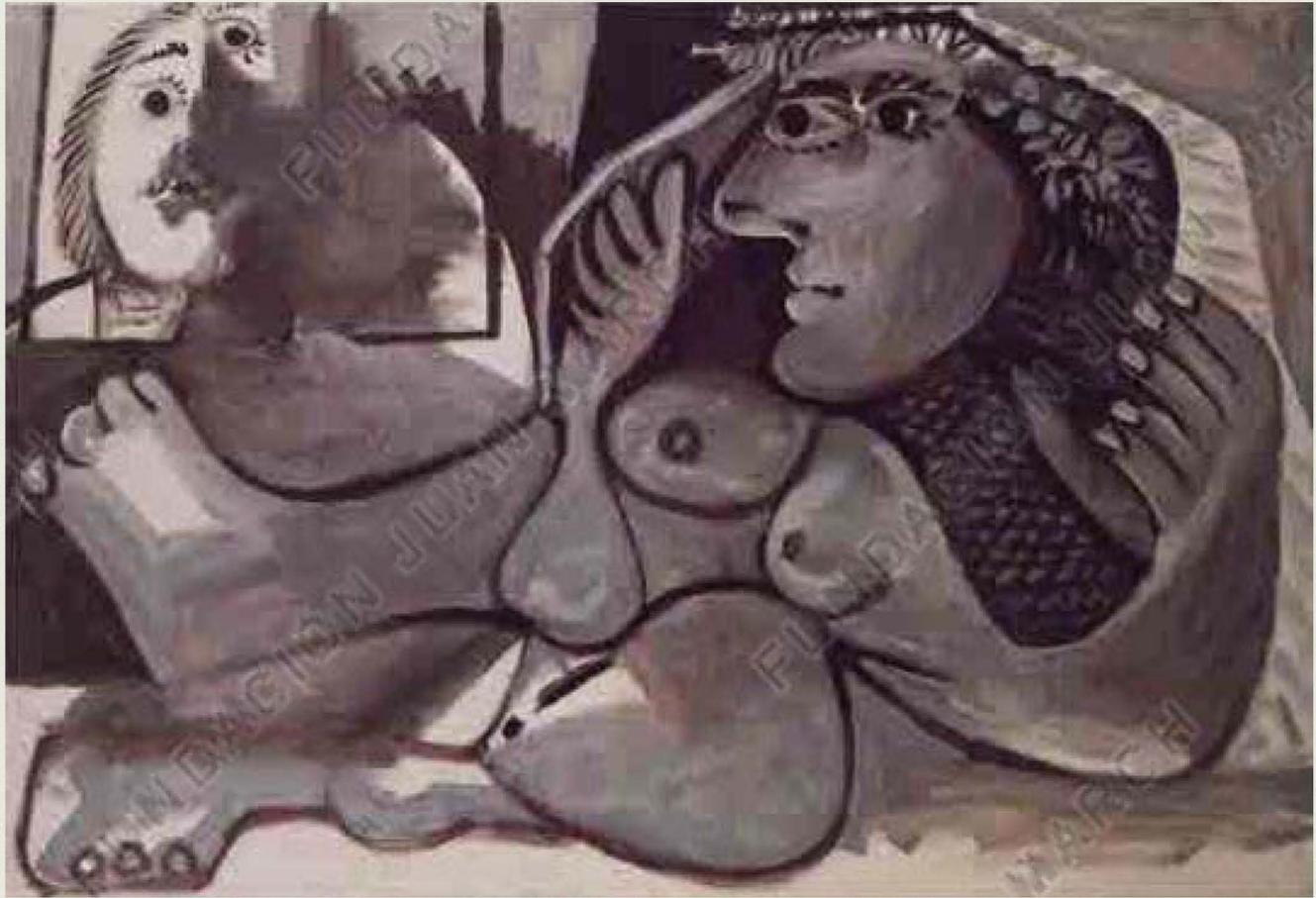
47. CABEZA DE MUJER A LA IZQUIERDA, 1967.



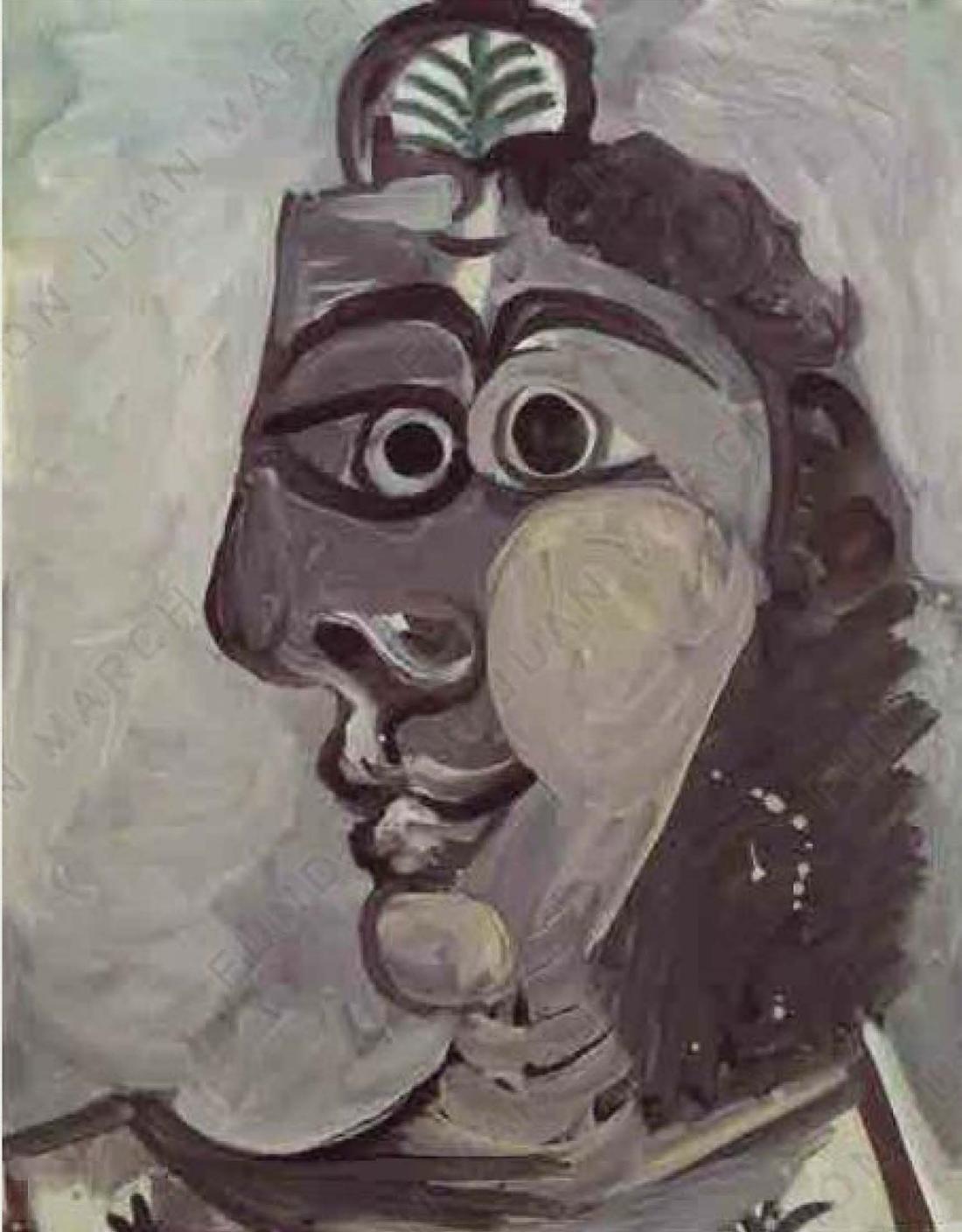
48. MUJER Y PÁJARO, 1970.



49. MUJER CON MOÑO VERDE Y PÁJARO EN EL HOMBRO, 1970.



50. DESNUDO TUMBADO CON CORONA DE FLORES, 1970.



51. MUJER CON COFIA, 1971.



52. MUJER SENTADA, 1971.

ESCULTURAS  
Y MAQUETAS



63. CABEZA DE HOMBRE BARBUDO, 1961.



54



53



64



66



56



69

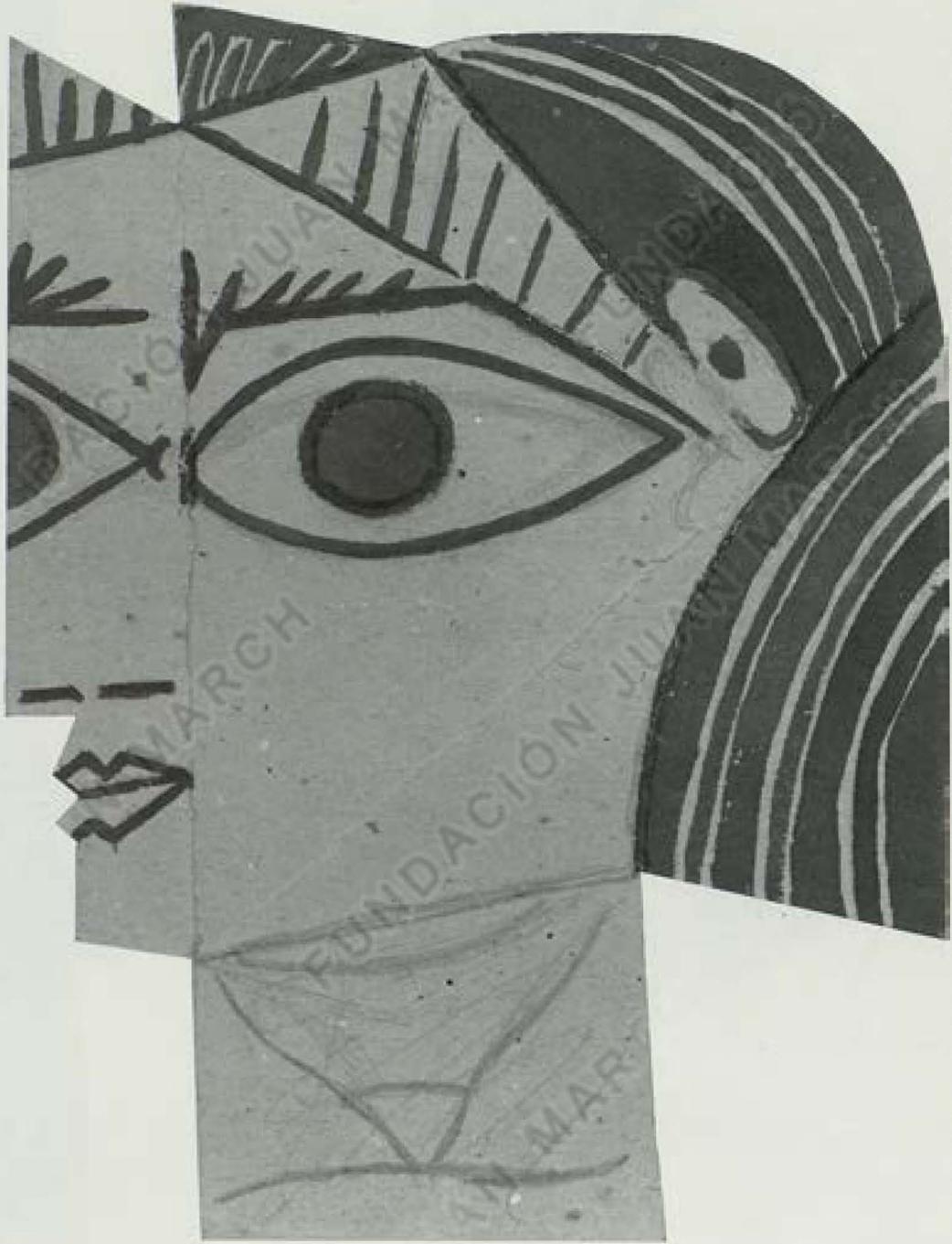


70

- 53. CABEZA DE MUJER, 1957.
- 54. CABEZA DE MUJER, 1957.
- 56. LA ESPAÑOLA, 1960-1961.
- 64. CABEZA DE MUJER, 1962-1963.
- 66. CABEZA DE MUJER, 1962.
- 69. JACQUELINE CON CINTA AMARILLA, 1962.
- 70. JACQUELINE, 1962.



59. CABEZA DE MUJER, 1961.

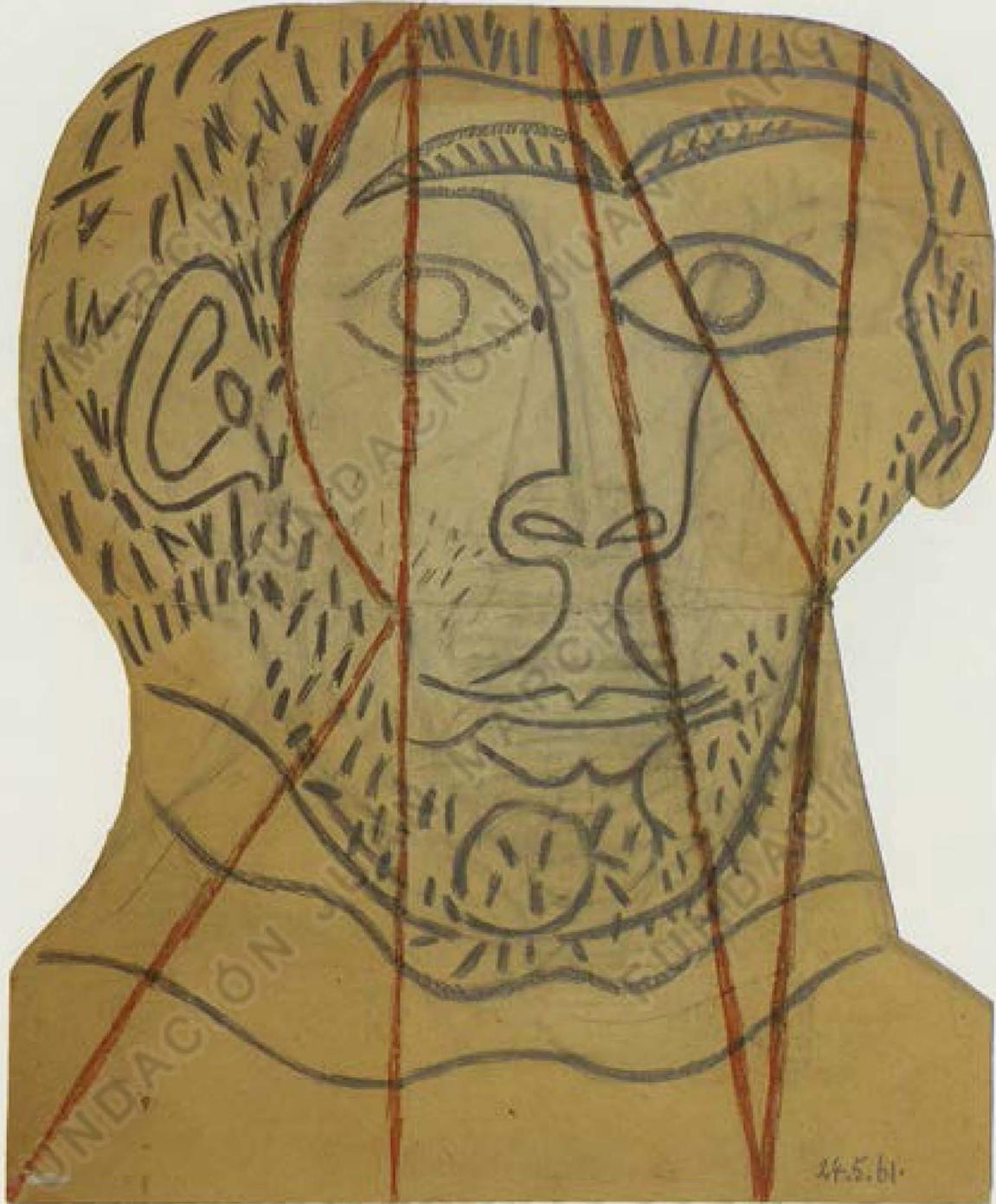




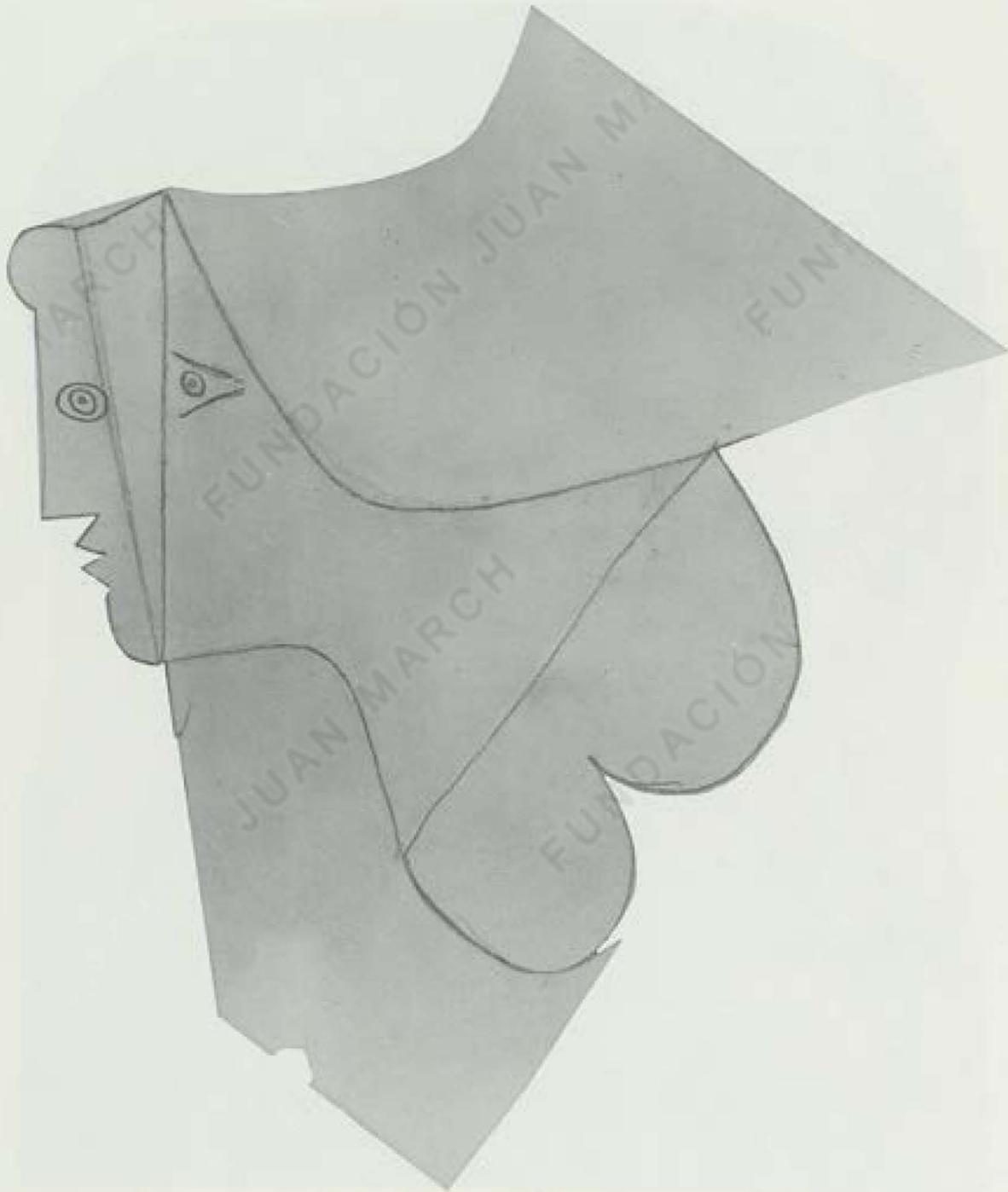
57. CABEZA DE MUJER DE PERFIL, 1960-1961 (ANVERSO Y REVERSO).



60. MAQUETA PARA «CABEZA DE MUJER», 1961.



62. MAQUETA PARA «CABEZA DE HOMBRE BARBUDO», 1961.



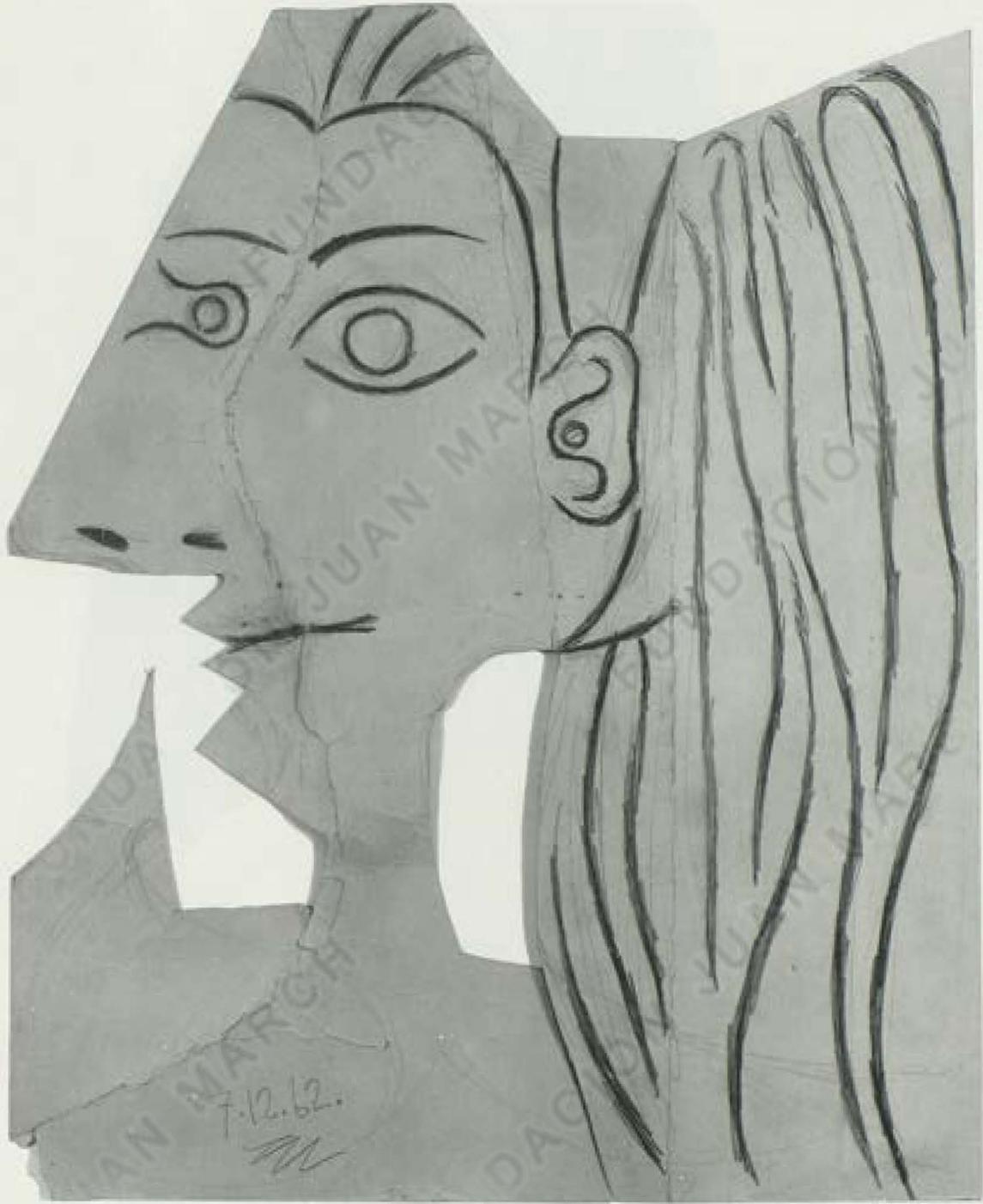
55. CARA DE PERFIL, 1960.



65. MAQUETA PARA «CABEZA DE MUJER», 1962.



67. CABEZA DE MUJER, 1962.



68. CABEZA DE MUJER, 1962.



61. CABEZA DE MUJER, 1962.

DIBUJOS



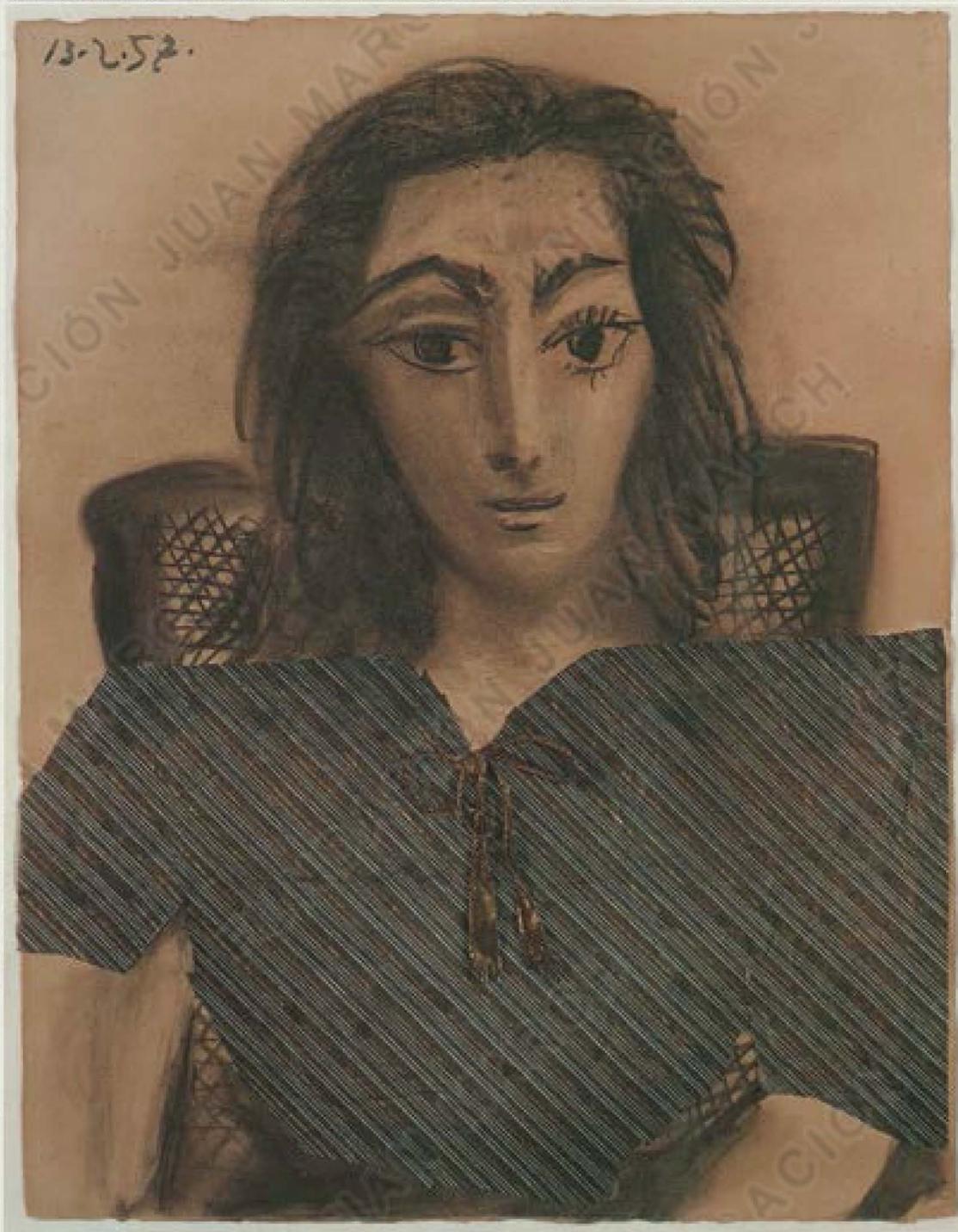
71. LA SOÑADORA, 1954.



73. JACQUELINE, 1955.



72. ESTUDIO PARA «LAS MUJERES DE ARGEL», 1954.



75. JACQUELINE DE FRENTE, 1957.





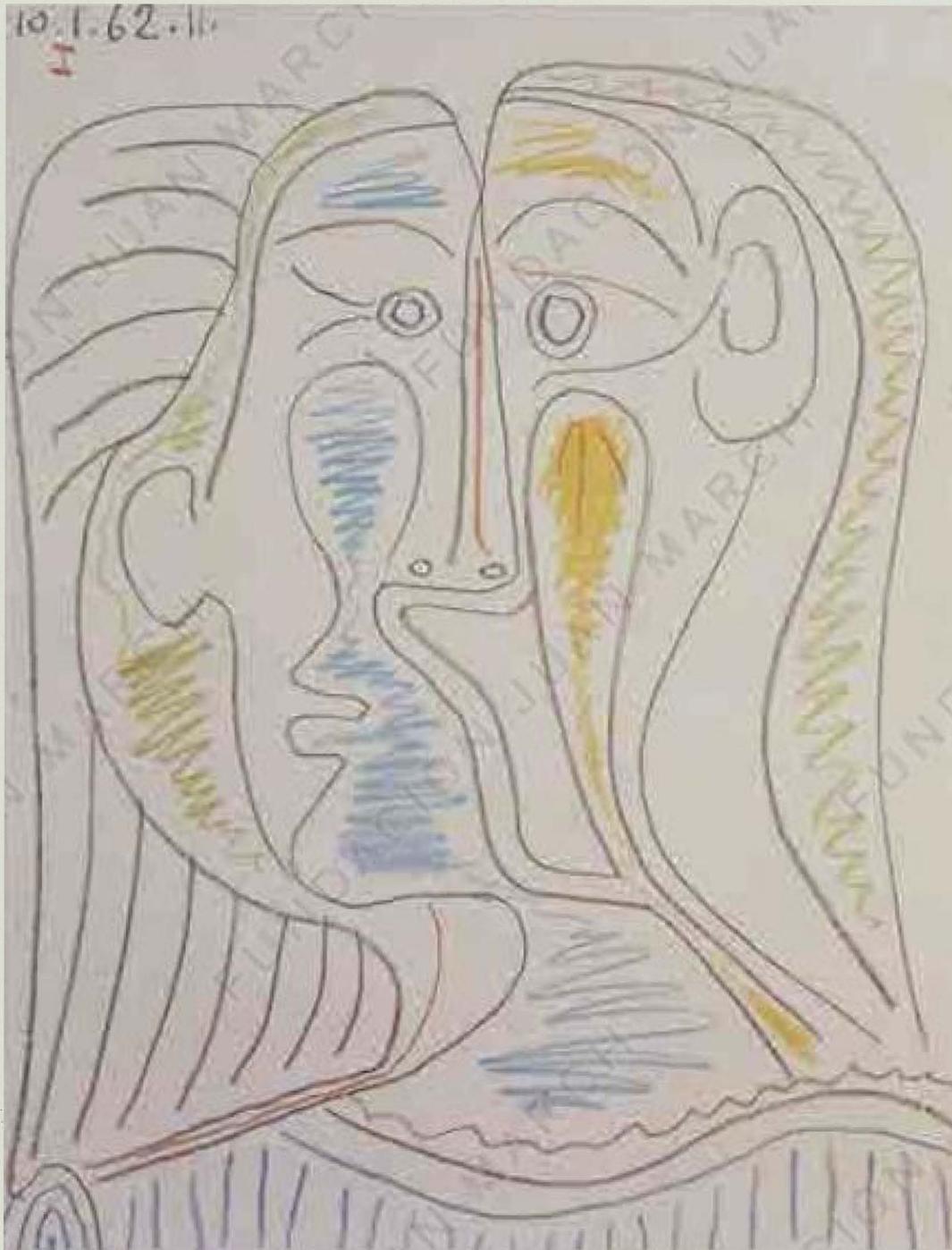
74. ÁLBUM DE DIBUJOS DE 1956 (CONSTA DE 32 DIBUJOS).



76. ESTUDIOS PARA «MUJER CON SOMBRERO», 1961.



78. ESTUDIOS PARA «MUJER CON SOMBRERO», 1961.



79. BUSTO DE MUJER, 1962.



80. BUSTO DE MUJER, 1962.



82. PERFIL DE MUJER CON CINTA, 1963.



81. ÁLBUM DE DIBUJOS DE 1963 (CONSTA DE 39 DIBUJOS).



83. MUJER Y MONO, 1966.



84. MUJER Y PERFIL, 1969.



85. HOMBRE Y MUJER, 1969.



86. DESNUDO CON CUADRO, 1969.

OBRA GRÁFICA



87. RETRATO DE MUJER II, 1955.



88. PERFIL DE JACQUELINE EN TRES COLORES, 1956.



89. RETRATO DE JACQUELINE, 1956.



90. JACQUELINE DE PERFIL, 1957



91. BUSTO DE JACQUELINE DE PERFIL, 1957.



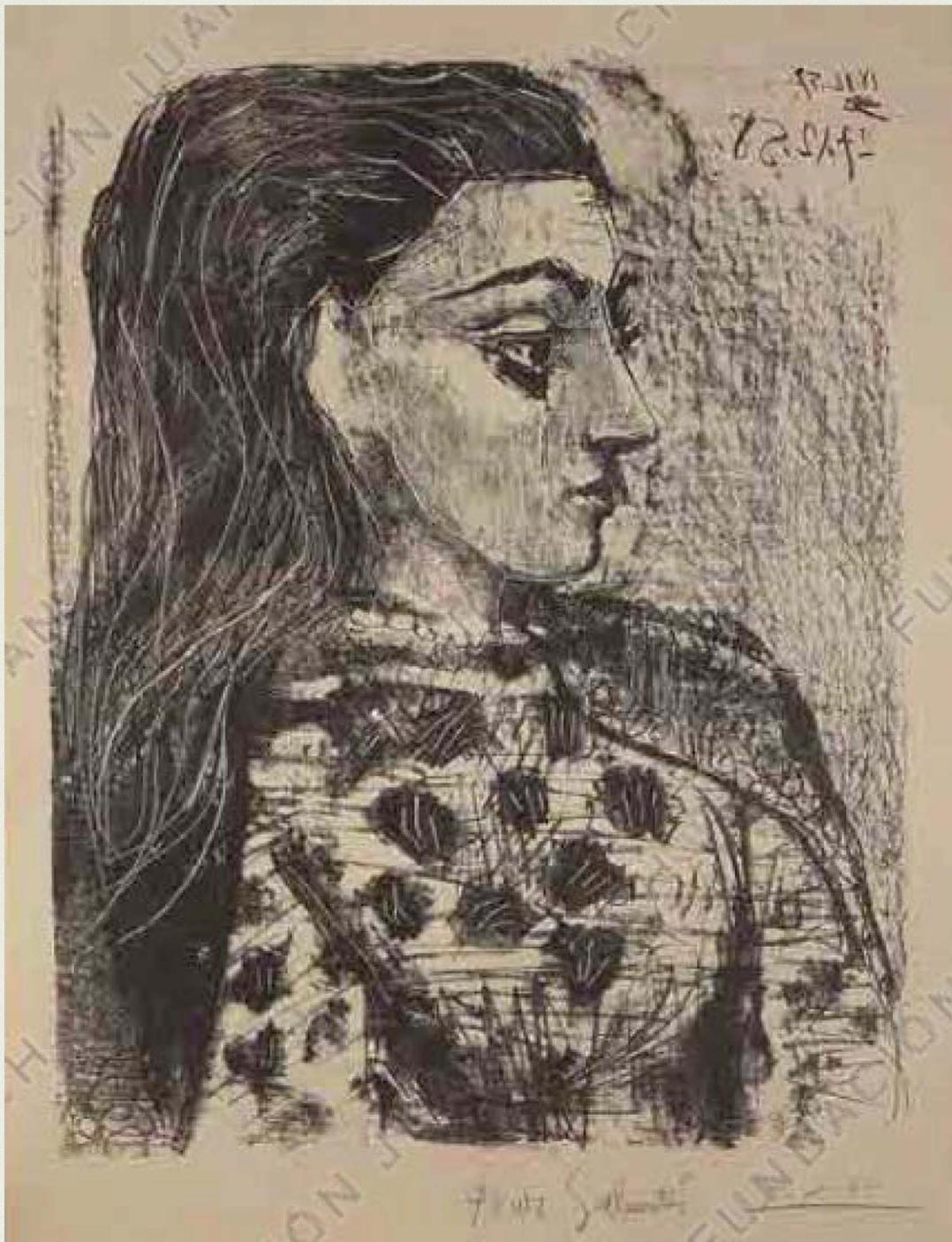
92. JACQUELINE CON BLUSA DE FLORES, 1957.



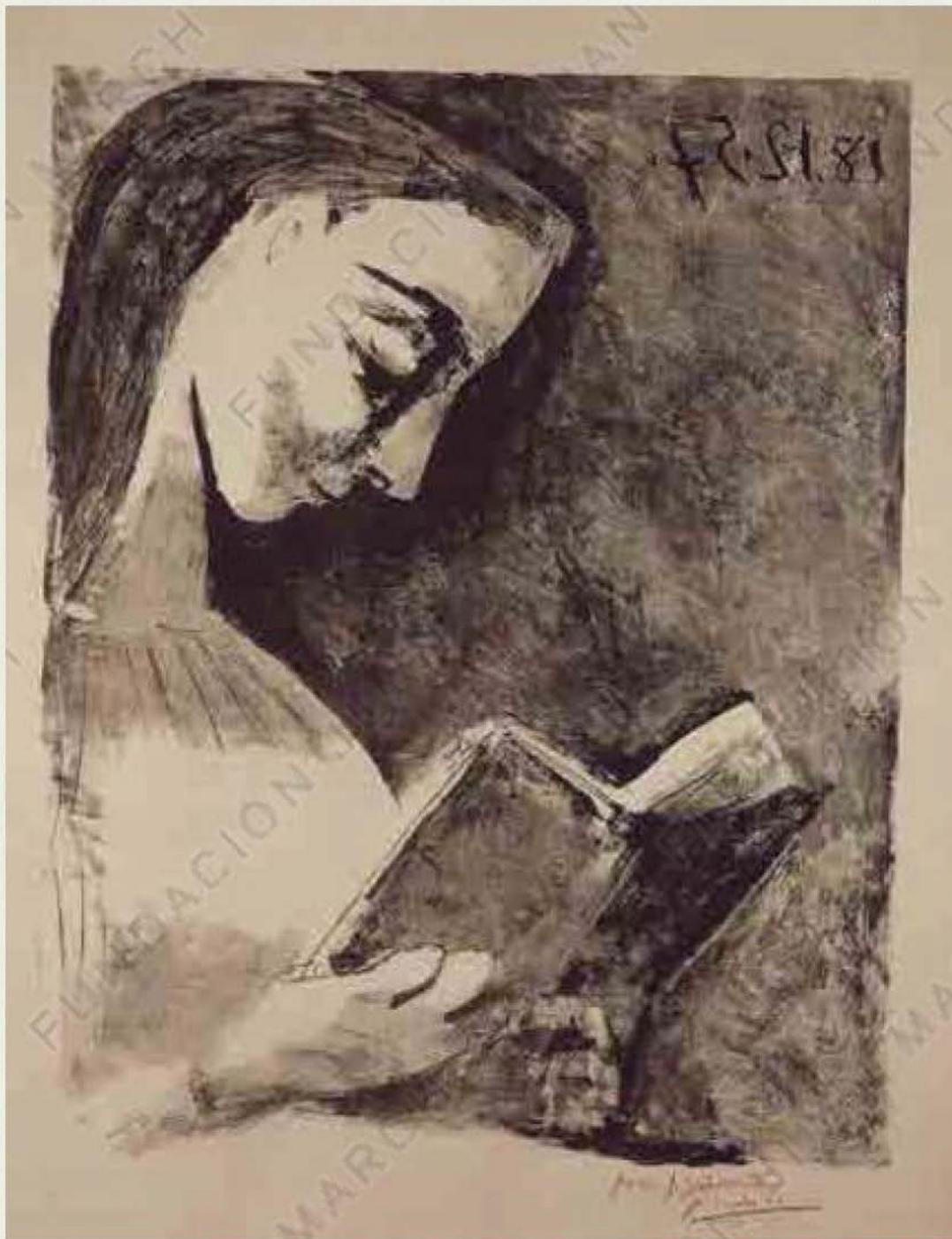
94. BUSTO DE JACQUELINE CON VESTIDO BIANCO, 1957.



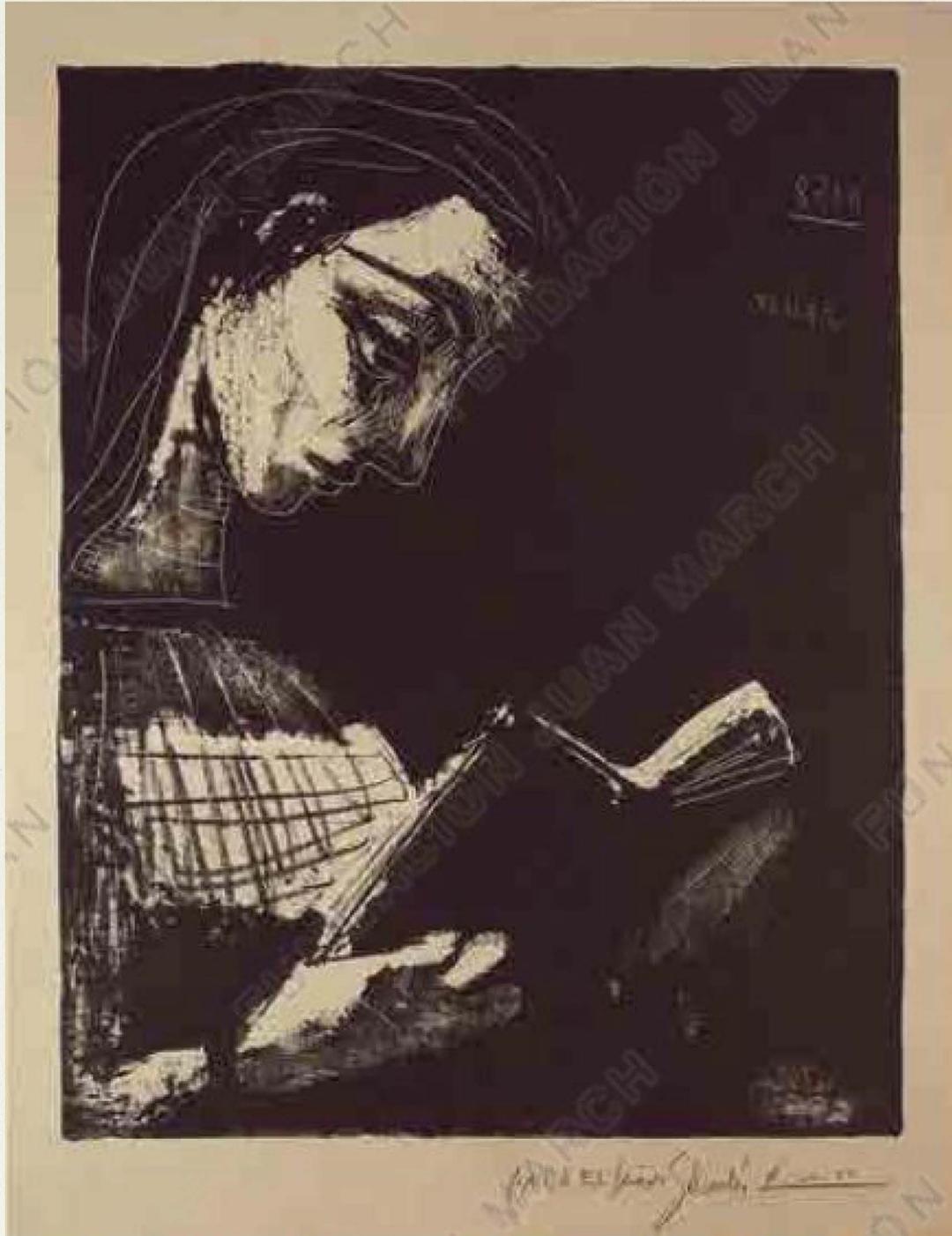
95. BUSTO DE JACQUELINE CON VESTIDO A CUADROS, 1957.



96. BUSTO DE JACQUELINE CON VESTIDO A CUADROS, 1957-1958.



97. JACQUELINE LEYENDO, 1957.



98. JACQUELINE LEYENDO, 1958.



99. JACQUELINE CON MOÑO, 1957.



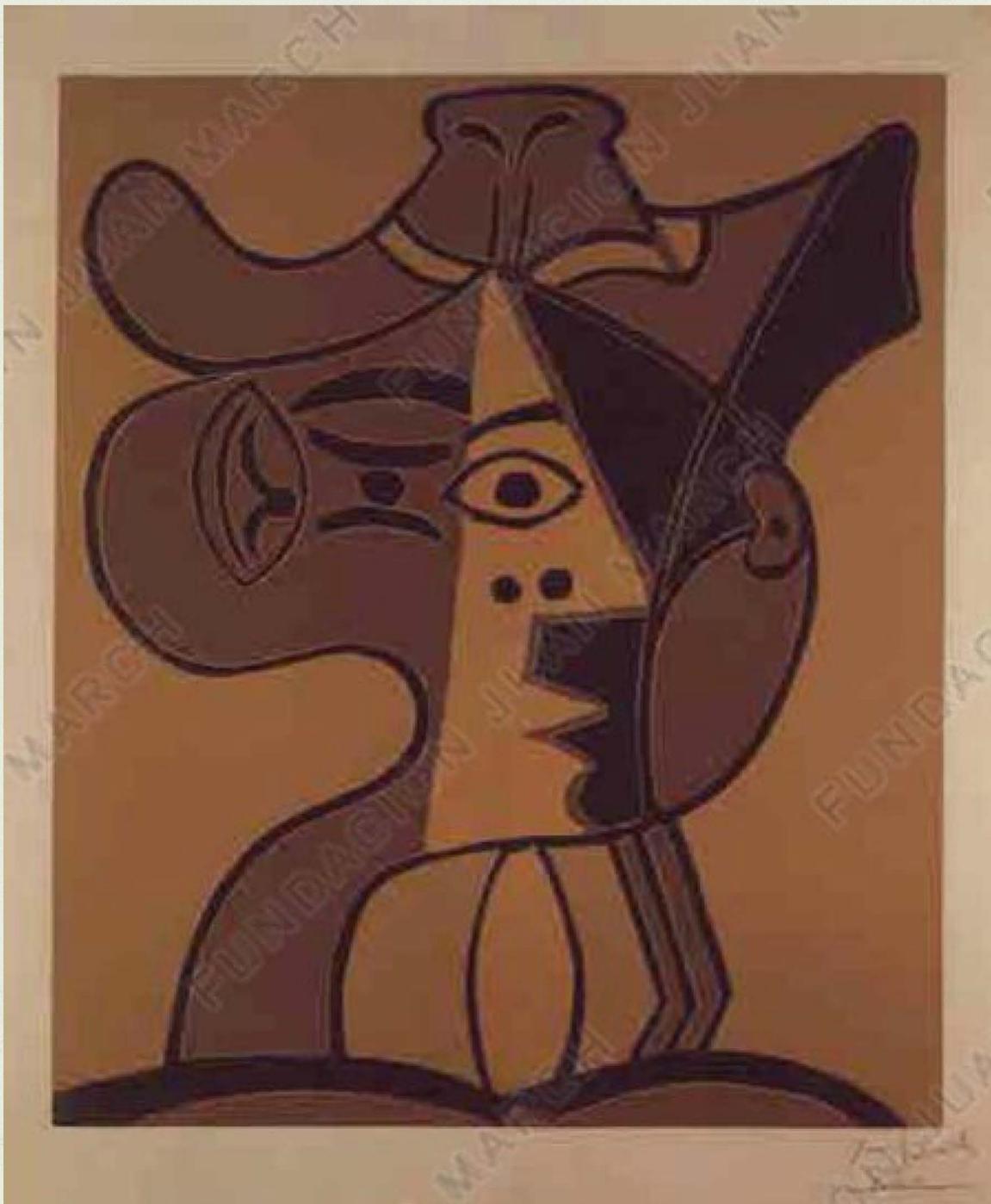
102. JACQUELINE CON PAÑUELO NEGRO, 1957-1958-1959.



100. JACQUELINE DE PERFIL, MIRANDO HACIA LA DERECHA, 1958.



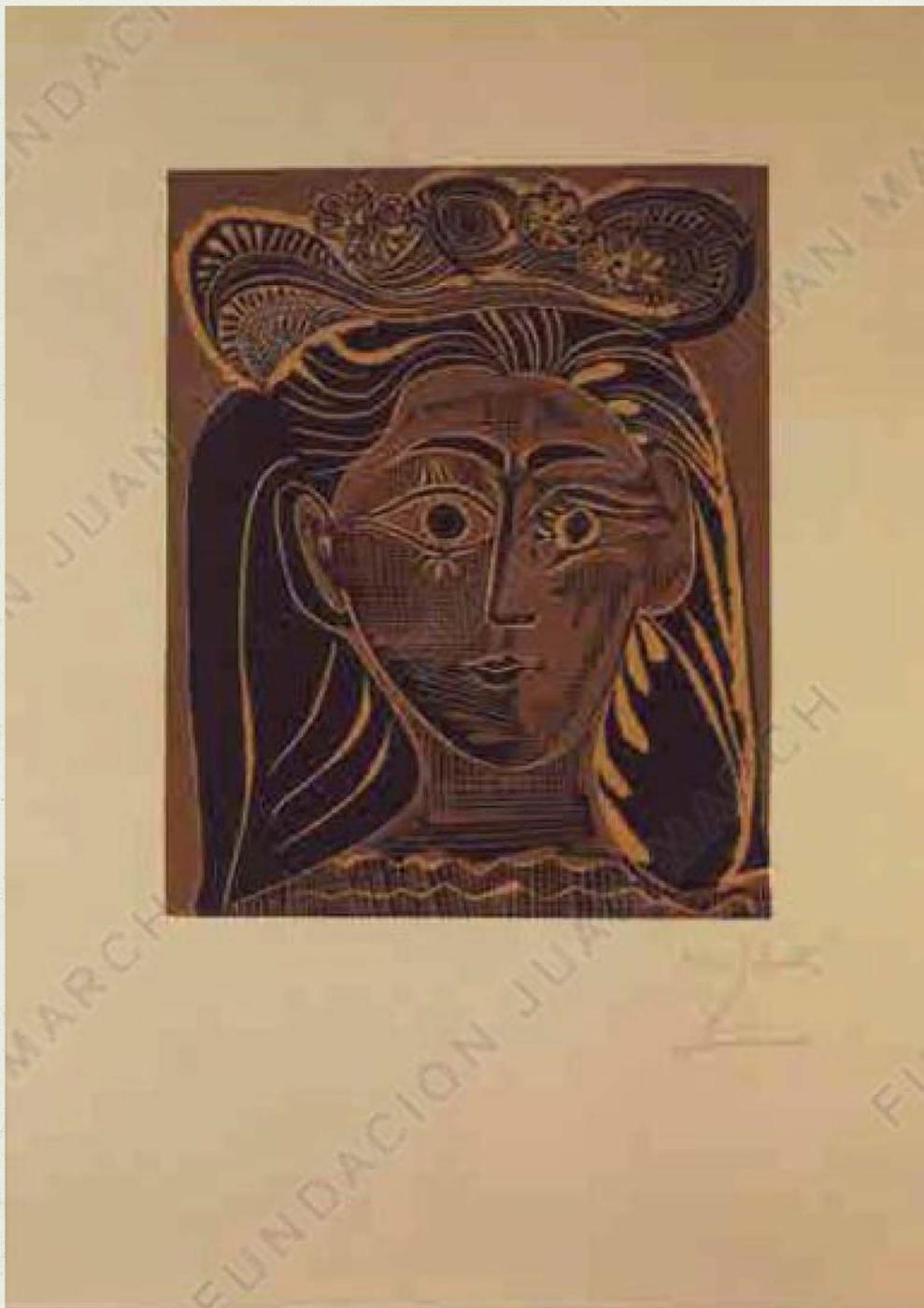
104. MUJER CON SOMBRERO, 1962.



106. GRAN CABEZA DE MUJER CON SOMBRERO, 1962.



111. BUSTO DE MUJER CON SOMBRERO, 1962.



108. MUJER CON SOMBRERO DE FLORES, 1962.



107. PEQUEÑA CABEZA DE MUJER CORONADA, 1962.



103. JACQUELINE VESTIDA DE NOVIA, 1961 (PRUEBAS DE ESTADO) (I/VIII).







III



IV



v



VI





VIII



# CATÁLOGO

---

## PINTURAS

1. JACQUELINE Y FLORES, 1954.  
Oleo sobre lienzo.  
100 x 81 cm.  
Colección particular.
2. JACQUELINE CON LAS PIERNAS REPLEGADAS, 1954.  
Carboncillo y preparación sobre tela.  
92,5 x 73 cm.  
Colección particular.
3. JACQUELINE EN LA MECEDORA, 1954.  
Oleo sobre lienzo.  
115 x 145 cm.  
Colección particular.
4. RETRATO DE JACQUELINE EN LA MECEDORA Y CON PAÑUELO NEGRO, 1954.  
Oleo sobre lienzo.  
92 x 73 cm.  
Colección particular.
5. JACQUELINE CON VESTIDO TURCO, 1955.  
Oleo sobre tela.  
81 x 100 cm.  
Colección particular.
6. JACQUELINE CON VESTIDO TURCO, 1955.  
Oleo sobre tela.  
81 x 65 cm.  
Colección particular.
7. MUJER CON GORRO TURCO, 1955.  
Oleo sobre tela.  
116 x 89 cm.  
Museo Nacional de Arte Moderno,  
Centro Georges Pompidou, París.  
Donación de L. y M. Leiris bajo reserva  
de usufructo (1984).
8. DESNUDO DE MUJER SENTADA, 1956.  
Oleo sobre tela.  
130 x 96 cm.  
Galería Louise Leiris.
9. JACQUELINE EN EL ESTUDIO, 1956.  
Oleo sobre tela.  
114 x 146 cm.  
Colección Picasso de la ciudad de  
Lucerna.  
Donación Rosengart.
10. EL ESTUDIO, 1956.  
Oleo sobre tela.  
89 x 116 cm.  
Museo Sprengel, Hannover.
11. PERFIL IZQUIERDO DE MUJER CON OJO ALMEN-  
DRADO, 1956.  
Oleo sobre tela.  
46 x 38 cm.  
Colección particular.
12. MUJER SENTADA JUNTO A LA VENTANA,  
1956.  
Oleo sobre tela.  
162 x 130 cm.  
Museo de Arte Moderno, Nueva York.  
Fundación Solomon Guggenheim,  
1957.
13. JACQUELINE EN EL ESTUDIO, 1957.  
Gouache y tinta.  
63,5 x 80,8 cm.  
Museo Picasso, París.
14. RETRATO DE JACQUELINE, 1957.  
Oleo sobre tela.  
116 x 89 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.
15. DESNUDO EN DOS PARTES, 1958.  
Oleo sobre tela.  
110 x 80 cm.  
Colección particular.
16. DESNUDO CON LOS BRAZOS EN ALTO,  
1959.  
Oleo sobre tela.  
130 x 97 cm.  
Colección particular.
17. JACQUELINE Y PERRO AFGANO, 1959-  
1960.  
Oleo sobre tela.  
195 x 130 cm.  
Colección particular.
18. MUJER SENTADA CON LAS MANOS CRUZADAS  
Y MANGAS VERDES, 1960.  
Oleo sobre tela.  
130 x 97 cm.  
Colección particular.
19. CABEZA DE MUJER, PERFIL IZQUIERDO, 1960.  
Oleo sobre tela.  
61 x 50 cm.  
Colección particular.
20. MUJER SENTADA CON CHAL VERDE, 1960.  
Oleo sobre tela.  
195 x 130 cm.  
Museo de Arte Moderno, Viena. Préstamo  
Colección Ludwig, Aquisgrán.
21. MUJER AZUL SOBRE FONDO AMARILLO,  
1960.  
Oleo sobre tela.  
130 x 97 cm.  
Colección particular.
22. JACQUELINE, 1960.  
Oleo sobre tela.  
92 x 73 cm.  
Colección particular.

23. MUJER RECOSTADA EN DIVÁN AZUL, 1960.  
Oleo sobre tela.  
89 x 115,5 cm.  
Museo Nacional de Arte Moderno,  
Centro Georges Pompidou, París.  
Donación L. y M. Leiris, bajo reserva  
de usufructo (1984).
24. JACQUELINE Y NIÑAS, 1960.  
Oleo sobre tela.  
130 x 97 cm.  
Colección particular.
25. MUJER SENTADA EN UN SILLÓN, 1960.  
Oleo sobre tela.  
146,5 x 114,3 cm.  
Instituto de las Artes de Detroit. Legado  
de W. Hawkins Ferry.
26. MUJER SENTADA CON LAS MANOS JUNTAS,  
1960.  
Oleo sobre tela.  
107,5 x 49,5 cm.  
Museo Sprengel, Hannover.
27. RETRATO DE MUJER, 1960.  
Oleo sobre tela.  
91 x 73 cm.  
Colección particular.
28. DESNUDO, BUSTO EN SILLÓN, 1961.  
Oleo sobre tela.  
116 x 89 cm.  
Colección particular.
29. JACQUELINE SENTADA CON SU PERRO AFGA-  
NO, 1961-1962.  
Oleo sobre tela.  
116 x 89 cm.  
Colección particular.
30. MUJER SENTADA CON SOMBRERO AMARILLO Y  
VERDE, 1962.  
Oleo sobre tela.  
162 x 130 cm.  
Colección particular.
31. MUJER SENTADA, 1962.  
Oleo sobre tela.  
146 x 114 cm.  
Colección Sr. y Sra. Laurens, París.
32. MUJER CON PERRO, 1962.  
Oleo sobre tela.  
146 x 114 cm.  
Colección particular.
33. MUJER SENTADA, PERFIL IZQUIERDO Y CON LAS  
RODILLAS ALZADAS, 1962.  
156 x 114 cm.  
Colección particular.
34. MUJER SENTADA CON VESTIDO VERDE EN UNA  
BUTACA AZUL, 1962.  
Oleo sobre tela.  
130 x 97 cm.  
Colección particular.
35. MUJER RECOSTADA, VESTIDO VERDE, 1962.  
Oleo sobre tela.  
92 x 73 cm.  
Colección particular.
36. JACQUELINE SENTADA EN UN SILLÓN, 1962.  
Oleo sobre tela.  
100 x 81 cm.  
Colección particular.
37. GRAN PERFIL, 1963.  
Oleo sobre tela.  
130 x 97 cm.  
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,  
Düsseldorf.
38. RETRATO DE JACQUELINE, 1963.  
Oleo sobre tela.  
92 x 60 cm.  
Colección Angela Rosengart.
39. DESNUDO DE MUJER SENTADA, 1963.  
Oleo sobre tela.  
116 x 89 cm.  
Galería Louise Leiris.
40. MUJER CON UN GATO SENTADA EN UN  
SILLÓN, 1964.  
Oleo sobre tela.  
130 x 96,5 cm.  
Colección particular.
41. JACQUELINE SENTADA CON SU GATO,  
1964.  
Oleo sobre tela.  
194 x 128,5 cm.  
Colección particular.
42. MUJER DESNUDA EN UN SILLÓN, 1964.  
Oleo sobre tela.  
116 x 80,5 cm.  
Colección particular.
43. MUJER DESNUDA PINTANDO, 1965.  
Oleo sobre tela.  
100 x 81 cm.  
Colección particular.
44. MUJER ACOSTADA SUJETÁNDOSE LA CABEZA,  
1965.  
Oleo sobre tela.  
53,5 x 65 cm.  
Colección particular.
45. HOMBRE SENTADO (AUTORRETRATO), 1965.  
Oleo sobre tela.  
100 x 81 cm.  
Colección particular.

46. RETRATO DE JACQUELINE, 1965.  
Oleo sobre tela.  
100 x 81 cm.  
Colección particular.
47. CABEZA DE MUJER A LA IZQUIERDA, 1967.  
Oleo sobre tela.  
73 x 60 cm.  
Colección particular.
48. MUJER Y PÁJARO, 1970.  
Oleo sobre tela.  
92 x 73 cm.  
Colección particular.
49. MUJER CON MOÑO VERDE Y PÁJARO EN EL HOMBRO, 1970.  
Oleo sobre tela.  
100 x 81 cm.  
Colección particular.
50. DESNUDO TUMBADO CON CORONA DE FLORES, 1970.  
Oleo sobre tela.  
130 x 195 cm.  
Colección particular.
51. MUJER CON COFIA, 1971.  
Oleo sobre tela.  
92 x 73 cm.  
Colección particular.
52. MUJER SENTADA, 1971.  
Oleo sobre tela.  
146 x 114 cm.  
Colección particular.
57. CABEZA DE MUJER DE PERFIL, 1960-1961.  
Lápices y tinta sobre cartón recortado.  
27 x 21 cm.  
Colección particular.
58. MUJER CON SOMBRERO, 1961.  
Chapa recortada, arqueada y acoplada.  
126 x 70 x 40 cm.  
Colección particular.
59. CABEZA DE MUJER, 1961.  
Chapa recortada, arqueada y pintada.  
79,5 x 63 x 31,5 cm.  
Colección particular.
60. MAQUETA PARA «CABEZA DE MUJER», 1961.  
Lápiz y lápices de color sobre cartón amarillo recortado.  
80 x 65 cm.  
Colección particular.
61. CABEZA DE MUJER, 1962.  
Chapa recortada, arqueada, acoplada y pintada.  
50 x 50 x 30 cm.  
Colección particular.
62. MAQUETA PARA «CABEZA DE HOMBRE BARBUDO», 1961.  
Lápices de color sobre cartón recortado.  
80 x 65 cm.  
Colección particular.
63. CABEZA DE HOMBRE BARBUDO, 1961.  
Chapa recortada, arqueada y pintada.  
80 x 66 x 30 cm.  
Colección particular.

## ESCULTURAS Y MAQUETAS

53. CABEZA DE MUJER, 1957.  
Madera recortada y pintada.  
78,5 x 34 x 36 cm.  
Museo Picasso, París.
54. CABEZA DE MUJER, 1957.  
Chapa recortada, acoplada y pintada.  
80 x 35 x 45 cm.  
Colección particular.
55. CARA DE PERFIL, 1960.  
Lápiz sobre papel recortado y doblado.  
25 x 30 cm.  
Colección particular.
56. LA ESPAÑOLA, 1960-1961.  
Chapa arqueada, recortada y pintada.  
26,5 x 15 x 15 cm.  
Colección particular.
64. CABEZA DE MUJER, 1962-1963.  
Chapa recortada, arqueada y pintada.  
42,3 x 16 x 13 cm.  
Colección particular.
65. MAQUETA PARA «CABEZA DE MUJER», 1962.  
Lápiz sobre papel recortado.  
Colección particular.
66. CABEZA DE MUJER, 1962.  
Chapa recortada plegada y alambre pintado de diversos colores.  
32 x 24 x 16 cm.  
Museo Picasso, París.
67. CABEZA DE MUJER, 1962.  
Lápiz sobre cartón recortado y doblado.  
22,5 x 17 cm.  
Colección particular.
68. CABEZA DE MUJER, 1962.  
Lápiz sobre cartón recortado.  
50,5 x 41 cm.  
Colección particular.

69. JACQUELINE CON CINTA AMARILLA, 1962.  
Chapa recortada, arqueada y pintada.  
51 x 29 x 22 cm.  
Galería Nacional de Islandia, Reykjavik.

70. JACQUELINE, 1962.  
Chapa recortada, arqueada y pintada.  
49 x 30 x 7 cm.  
Colección Aika y Antonio Sapone.

## DIBUJOS

71. LA SOÑADORA, 1954.  
Lápices de color sobre papel.  
23 x 32 cm.  
Colección particular.

72. ESTUDIO PARA «LAS MUJERES DE ARGEL»,  
1954.  
Tinta china sobre papel.  
32,5 x 45,5 cm.  
Museo Picasso, París.

73. JACQUELINE, 1955.  
Tinta aguada sobre papel.  
66 x 50,5 cm.  
Colección particular.

74. ÁLBUM CON 32 DIBUJOS, 1956.  
Tinta china, carboncillo y gouache  
sobre papel.  
42 x 33 cm.  
Colección particular.

75. JACQUELINE DE FRENTE, 1957.  
Collage y carboncillo sobre papel.  
64 x 50 cm.  
Colección particular.

76. ESTUDIOS PARA «MUJER CON SOMBRERO»,  
1961.  
Lápiz sobre papel.  
31 x 23 cm.  
Dibujos preparativos para la escultura  
«Mujer con sombrero».  
Colección particular.

77. MUJER CON SOMBRERO, 1961.  
Lápiz sobre papel.  
31 x 23 cm.  
Colección Picasso de la ciudad de Lucerna. Donación Rosengart.

78. ESTUDIOS PARA «MUJER CON SOMBRERO»,  
1961.  
Lápiz sobre papel.  
31 x 23 cm.  
Colección Picasso de la ciudad de Lucerna. Donación Rosengart.

79. BUSTO DE MUJER, 1962.  
Lápices de color sobre papel.  
65,5 x 51 cm.  
Colección particular.

80. BUSTO DE MUJER, 1962.  
Lápices de color sobre papel.  
65,5 x 51 cm.  
Colección particular.

81. ÁLBUM CON 39 DIBUJOS, 1963.  
Lápices de color sobre papel.  
14,5 x 28,5 cm.  
Colección particular.

82. PERFIL DE MUJER CON CINTA, 1963.  
Aguada sobre papel.  
74 x 60 cm.  
Galería Louise Leiris.

83. MUJER Y MONO, 1966.  
Lápiz sobre papel.  
51 x 60 cm.  
Colección particular.

84. MUJER Y PERFIL, 1969.  
Lápices de color sobre papel.  
31,5 x 44 cm.  
Galería Louise Leiris.

85. HOMBRE Y MUJER, 1969.  
Aguada sobre papel.  
50,8 x 65,2 cm.  
Galería Louise Leiris.

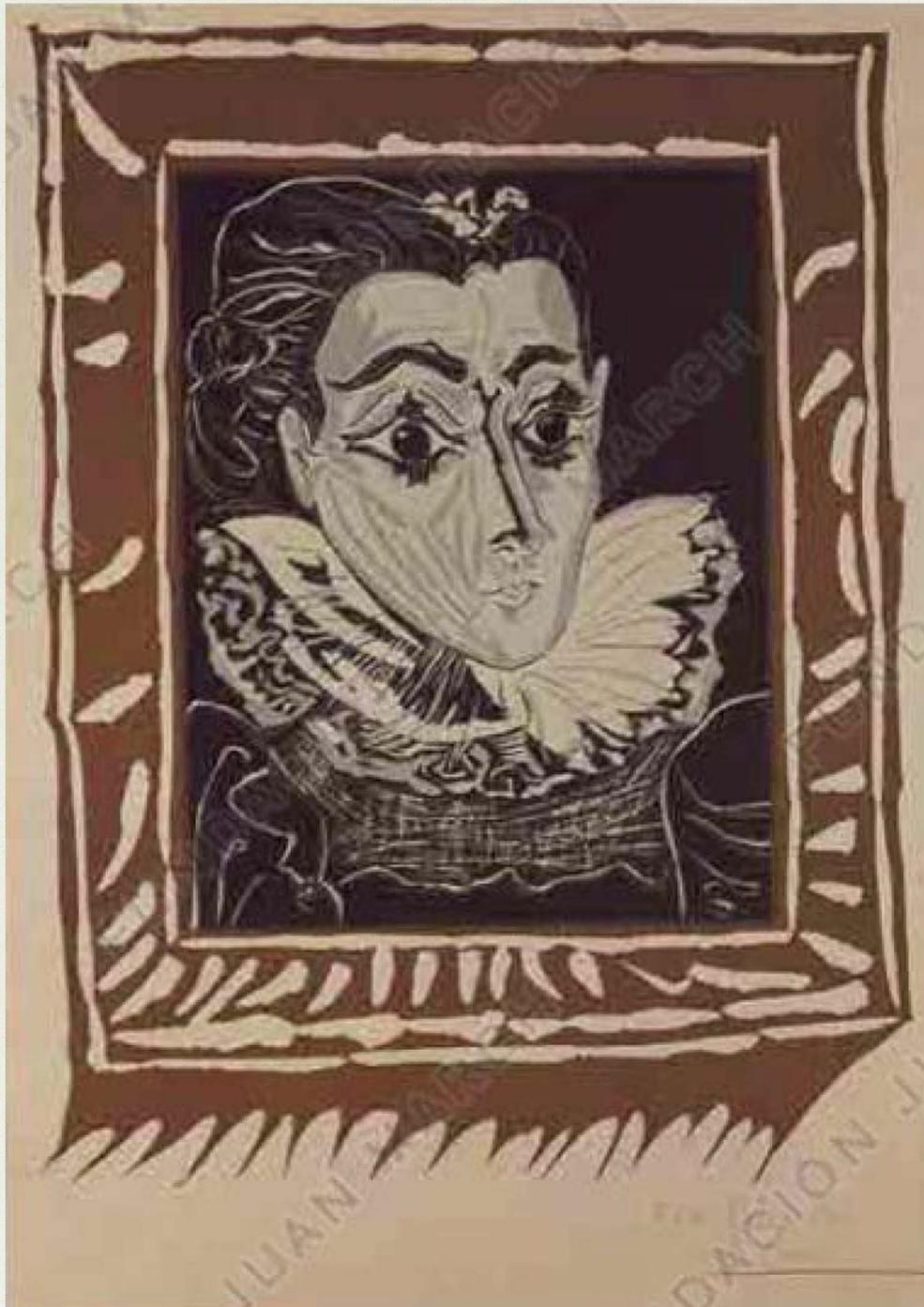
86. DESNUDO CON CUADRO, 1969.  
Lápices de color sobre papel.  
47,8 x 63,5 cm.  
Galería Louise Leiris.

## OBRA GRÁFICA

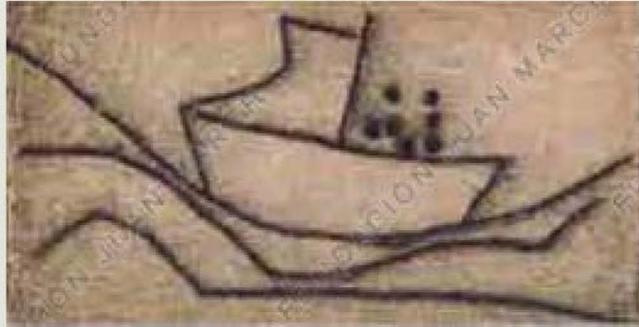
87. RETRATO DE MUJER II, 1955.  
Litografía.  
64 x 38 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.

88. PERFIL DE JACQUELINE EN TRES COLORES,  
1956.  
Litografía.  
51 x 42 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.

89. RETRATO DE JACQUELINE, 1956.  
Litografía.  
52 x 38,5 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.



109. LA DAMA DE LA GORGUERA, 1962.



112. TEMPERATURA, 1960.

90. JACQUELINE DE PERFIL, 1957.  
Litografía.  
62 x 45 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.
91. BUSTO DE JACQUELINE DE PERFIL, 1957.  
Litografía.  
64 x 49 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.
92. JACQUELINE CON BLUSA DE FLORES, 1957.  
Litografía.  
63 x 47 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.
93. JACQUELINE CON BLUSA DE FLORES, 1957-1958.  
Litografía.  
63 x 47 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.
94. BUSTO DE JACQUELINE CON VESTIDO BLANCO, 1957.  
Litografía.  
69 x 50 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.
95. BUSTO DE JACQUELINE CON VESTIDO A CUADROS, 1957.  
Litografía.  
56 x 44 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.
96. BUSTO DE JACQUELINE CON VESTIDO A CUADROS, 1957-1958.  
Litografía.  
56 x 44 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.
97. JACQUELINE LEYENDO, 1957.  
Litografía.  
55,5 x 44 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.
98. JACQUELINE LEYENDO, 1958.  
Litografía.  
55,5 x 44 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.
99. JACQUELINE CON MOÑO, 1957.  
Litografía.  
55 x 44 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.
100. JACQUELINE DE PERFIL, MIRANDO HACIA LA DERECHA, 1958.  
Litografía.  
55,5 x 44 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.
101. JACQUELINE CON PAÑUELO NEGRO, 1957-1958.  
Litografía.  
64 x 48,5 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.
102. JACQUELINE CON PAÑUELO NEGRO, 1957-1958-1959.  
Litografía.  
64 x 48,5 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.
103. JACQUELINE VESTIDA DE NOVIA, 1961.  
(Pruebas de estado.)  
Aguatinta, puntaseca y buril.  
39,9 x 29,9 cm.  
Colección Marina Picasso. Cedido por la Galería Jan Krugier, Nueva York (son ocho obras).
104. MUJER CON SOMBRERO, 1962.  
Linograbado.  
35 x 27 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.
105. JACQUELINE LEYENDO, 1962 y 1964.  
Linograbado.  
64 x 53 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.
106. GRAN CABEZA DE MUJER CON SOMBRERO, 1962.  
Linograbado.  
63 x 52 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.
107. PEQUEÑA CABEZA DE MUJER CORONADA, 1962.  
Linograbado.  
36,5 x 30 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.
108. MUJER CON SOMBRERO DE FLORES, 1962.  
Linograbado.  
35 x 27 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.
109. LA DAMA DE LA GORGUERA, 1962.  
Linograbado.  
53 x 40 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.
110. LA ESPAÑOLA, 1962.  
Linograbado.  
35 x 27 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.
111. BUSTO DE MUJER CON SOMBRERO, 1962.  
Linograbado.  
63,5 x 52,3 cm.  
Museo Picasso, Barcelona.
112. TEMPERATURA, 1960.  
Libro escrito por Jacqueline Roque e ilustrado por Pablo Picasso.  
2,1 x 4 cm.  
Colección Gustavo Gili, Barcelona.



© Fundación Juan March, 1991.

© Museu Picasso.

© SPADEM.

Textos: Hélène Parmelin, M. Teresa Ocaña y Nuria Rivero,  
Rosa Vives, Werner Spies.

Diseño catálogo: Jordi Teixidor.

*Créditos fotográficos:*

Detroit Institute of Art: n.º 25.

Galería Louise Leiris: núms. 8, 82, 84, 85, 86.

Geoffrey Clements Inc. Nueva York: n.º 103.

Imageart. Antíbol: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22,  
24, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 40, 41, 42, 43, 44,  
45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60,  
61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 71, 73, 74, 75, 79, 80, 81, 83.

Jacqueline Picasso: pp. 12, 13 y 20 [prohibida su reproducción].

Listasafn Islands: n.º 69.

M. et Mme. Laurens: n.º 31.

Musée National d'Art Moderne / Centre Georges Pompidou, París:  
photo C. Bahier / P. Migeat: núms. 7, 23.

Museu Picasso. Barcelona: núms. 14, 87, 88, 89, 90, 91,  
92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105,  
106, 107, 108, 109, 110, 111.

Museum Moderner Kunst. Viena: n.º 20.

Museum of Modern Art. Nueva York. Fundación Solomon  
Guggenheim: n.º 12.

Réunion des Musées Nationaux: núms. 13, 53, 66, 72.

Rolf Willmann: núms. 9, 38.

Rosengart. Lucerna: núms. 77, 78.

Aika y Antonio Sapone: n.º 70.

Sprengel Museum. Hannover: núms. 10, 26.

V G Bild-Kunst: n.º 37.

Traducciones: Livia de Palma, Antonio de Zubiaurre

Fotomecánica: Ochoa, Madrid. Reprocolor Llovet, S. A.

Fotocomposición e impresión: Gráficas Jomagar. Móstoles (Madrid).

Encuadernación: Ramos

Depósito legal: M. 1.729-1991.

I.S.B.N.: 84-7075-414-9.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1975	<b>Oskar Kokoschka</b> , con texto del Dr. Heinz (Agotado).	<b>Exposición Antológica de la Calcografía Nacional</b> , con texto de Antonio Gallego (Agotado).	<b>Arte Español Contemporáneo</b> , 1973-1974 (Agotado).
1976	<b>Jean Dubuffet</b> , con texto del propio artista (Agotado). <b>Alberto Giacometti</b> , con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin (Agotado).		<b>I Exposición de Becarios de Artes Plásticas</b> , 1975-1976 (Agotado).
1977	<b>Marc Chagall</b> , con textos de André Malraux y Louis Aragon (Agotado). <b>Pablo Picasso</b> , con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre (Agotado).	<b>Arte USA</b> , con texto de Harold Rosenberg (Agotado).  <b>Arte de Nueva Guinea y Papúa</b> con texto del Dr. B. A. L. Cranstone (Agotado).	<b>II Exposición de Becarios de Artes Plásticas</b> , 1976-1977 (Agotado).  <b>Arte Español Contemporáneo</b> (Agotado).  <b>III Exposición de Becarios de Artes Plásticas</b> , 1977-1978 (Agotado).
1978	<b>Francis Bacon</b> , con texto de Antonio Bonet Correa (Agotado).  <b>Kandinsky</b> , con textos de Werner Haltmann y Gaetan Picon (Agotado).	<b>Ars Médica</b> , <b>grabados de los siglos XV al XX</b> , con texto de Carl Ziggrosser (Agotado).  <b>Bauhaus</b> , Catálogo del Goethe-Institut (Agotado).	<b>Arte Español Contemporáneo</b> (Agotado).
1979	<b>De Kooning</b> , con texto de Diane Waldman (Agotado).  <b>Braque</b> , con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel (Agotado).	<b>Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta</b> , con texto de Reinhold Hohl (Agotado).	<b>IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas</b> , 1978-1979 (Agotado).  <b>Arte Español Contemporáneo</b> , con texto de Julián Gállego (Agotado).  <b>Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia)</b> , con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	<b>Julio González</b> , con texto de Germain Viatte (Agotado).  <b>Robert Motherwell</b> , con texto de Barbaralee Diamonstein (Agotado).  <b>Henry Matisse</b> , con textos del propio artista (Agotado).		<b>V Exposición de Becarios de Artes Plásticas</b> , 1979-1980 (Agotado).  <b>Arte Español Contemporáneo</b> , en la Colección de la Fundación Juan March (Agotado).
1981	<b>Paul Klee</b> , con textos del propio artista (Agotado).	<b>Minimal Art</b> , con texto de Phyllis Tuchman (Agotado).  <b>Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960</b> , Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski (Agotado).	<b>VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas</b> (Agotado).
1982	<b>Piet Mondrian</b> , con textos del propio artista (Agotado). <b>Robert y Sonia Delaunay</b> , con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre (Agotado). <b>Kurt Schwitters</b> , con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach (Agotado).	<b>Medio Siglo de Escultura: 1900-1945</b> , con texto de Jean-Louis Prat (Agotado).	<b>Pintura Abstracta Española, 60/70</b> , con texto de Rafael Santos Torroella (Agotado).
1983	<b>Roy Lichtenstein</b> , Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart (Agotado). <b>Fernand Léger</b> , con texto de Antonio Bonet Correa (Agotado).		<b>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas</b> , 1982-1983 (Agotado).  <b>Grabado Abstracto Español</b> , Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego (Agotado).

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1983	<b>Cartier Bresson</b> , con texto de Ives Bonnefoy (Agotado). <b>Pierre Bonnard</b> , con texto de Angel González García (Agotado).		
1984	<b>Joseph Cornell</b> , con texto de Fernando Huici (Agotado).  <b>Almada Negreiros</b> , Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal (Agotado). <b>Julius Bissier</b> , con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach (Agotado). <b>Julia Margaret Cameron</b> , Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver (Agotado).	<b>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven</b> , con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren (Agotado).	<b>Fernando Zóbel</b> , con texto de Francisco Calvo Serraller (Agotado).
1985	<b>Robert Rauschenberg</b> , con texto de Lawrence Alloway (Agotado).	<b>Vanguardia Rusa 1910-1930</b> , con texto de Evelyn Weiss (Agotado).  <b>Xilografía alemana en el siglo XX</b> , Catálogo del Goethe-Institut (Agotado). <b>Estructuras repetitivas</b> , con texto de Simón Marchán Fiz (Agotado).	<b>Arte Español Contemporáneo</b> , en la Colección de la Fundación Juan March (Agotado).
1986	<b>Max Ernst</b> , con texto de Werner Spies (Agotado).	<b>Arte, Paisaje y Arquitectura</b> , Catálogo del Goethe-Institut (Agotado). <b>Arte Español en Nueva York</b> , Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet (Agotado). <b>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso</b> , con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Wachmann (Agotado).	
1987	<b>Ben Nicholson</b> , con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson (Agotado). <b>Irving Penn</b> , Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski (Agotado). <b>Mark Rothko</b> , con textos de Michael Compton (Agotado).		
1988		<b>Zero, un movimiento europeo</b> , Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir (Agotado). <b>Colección Leo Castelli</b> , con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose (Agotado).	<b>El Paso después de El Paso</b> , con texto de Juan Manuel Bonet (Agotado).  <b>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca</b> , con texto de Juan Manuel Bonet.
1989	<b>René Magritte</b> , con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte (Agotado). <b>Edward Hooper</b> , con texto de Gail Levin (Agotado).		<b>Arte Español Contemporáneo. Fondos de la Fundación Juan March</b> , con texto de Miguel Fernández Cid.
1990	<b>Odilon Redon</b> . Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon (Agotado). <b>Andy Warhol</b> , Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.	<b>Cubismo en Praga, Obras de la Galería Nacional</b> , con texto de Jiri Kotalik.	<b>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani. Palma de Mallorca</b> , con texto de Juan Manuel Bonet.













