LO DRIÁDICO*: EL MATRIARCADO DE GÓSOL Y LA ICONOGRAFÍA DE LA MUJER FUERTE EN LA OBRA DE PICASSO**

Jèssica Jaques Pi

A las dríadas de Україна

"Tous les hommes ont eu l'âge de Chérubin : c'est l'époque où,
faute de dryades, on embrasse, sans dégoût, le tronc des chênes.
C'est le premier degré de l'amour"
Charles Baudelaire, *Petits poëmes en prose*, XLII: "Portraits de maîtresses"[1]

* Este artículo forma parte del Proyecto de Investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades PGC2018-097568-B-I00: *Los escritos de Picasso: textos poéticos 1935-1945*, del cual soy la investigadora principal. Agradezco a Margarida Cortadella (Documentalista y bibliotecària del Museu Picasso de Barcelona), a Androula Michael (Profesora de la Universidad de la Picardie –Jules Verne – Amiens, directora del *Centre de Recherches en Arts et Esthétique* y codirectora a mi lado y de Emmanuel Guigon del *Doctorado Picasso*) y a Christine Piot, integrantes del equipo de trabajo de este proyecto, la lectura crítica y el acompañamiento de este texto. Además de su primera versión en el XV *Workshop sobre Experiencia Estètica* –23 y 24 septiembre 2021, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza–, realicé una segunda en el *Doctorado Picasso* del curso 2021–2022, dedicado a las *Lecturas ginocéntricas de la obra de Picasso*, https://youtu.be/N6p8-XwQZkI. Así pues, el texto que presento ahora es la tercera versión de estos trabajos. Agradezco a las doctorandas de dicho programa su contribución a aquel evento, y también a las colegas que organizaron y acompañaron el XV *Workshop sobre Experiencia Estètica* –y editan este texto y los que le acomañan–, Dra. Matilde Carrasco Barraco y Dra, Paca Pérez Carreño , así como a los participantes que contribuyeron con observaciones críticas a mi exposición.

[1] Propongo la siguiente traducción:
"Todos los varones han tenido la edad de Querubín: esa época cuando,
a falta de dríadas, se abraza y se besa, sin desdén, el tronco de los robles.
Es el primer grado del amor"

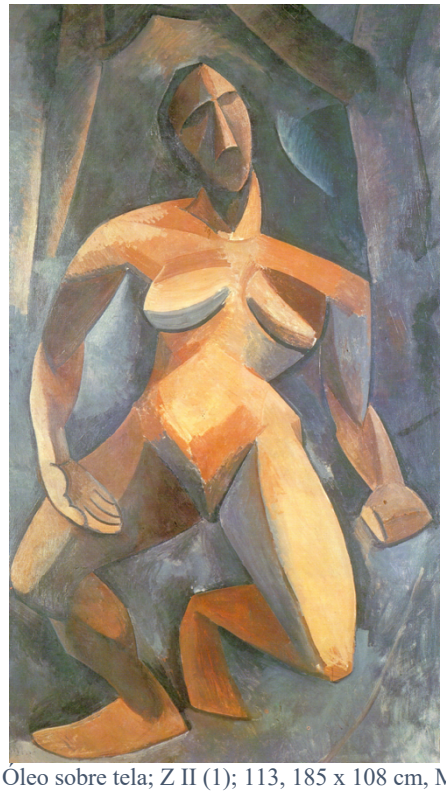


Figura 1 – Pablo Picasso, *La Dríada* (1908, Óleo sobre tela; Z II (1); 113, 185 x 108 cm, Museo del Ermitage)

I. *Lo driádico*, *La Dríada* y Valeriano Bozal

Este escrito versa sobre una categoría inventada: lo *driádico*, que propongo para designar una energía creativa femenina desconocida por Picasso hasta el verano de 1906 y que actúa como condición de posibilidad de una iconografía peculiar a lo largo de su obra: la de la mujer fuerte. La aduzco como correlato de la tan atendida mujer que llora, propia de la época bélica. La energía creativa de la mujer fuerte se concentra de manera emblemática en el óleo *La Dríada* [2](Z II (1); 113, 185 x 108 cm, Museo del Ermitage) comenzado el verano de 1908 en La Rue-des-Bois y acabado en el *Bateau Lavoir* algo entrado el otoño del mismo año; mi contribución versará mayormente sobre esta obra de arte.[3]

Valeriano Bozal ha escrito dos textos consagrados a *La Dríada*. Un artículo entero (Bozal 2002) y unas páginas de un libro (Bozal 1991). De ambos emana una fascinación de más calado que el habitual respecto a las obras de Picasso.[4]

---

[2] Citaré esta obra según la designación de Pierre Daix en 2012: 277.

[3] Las imágenes de las obras de Picasso que aparecen en este texto son cortesía de la *Picasso Administration* Picasso.fr. Mi más profundo agradecimiento a Christine Pinault por ser la madrina de esta cesión.

[4] Al final de este artículo se ofrece la bibliografía completa de Valeriano Bozal en torno a Picasso. Esta bibliografía ha inaugurado las *Bibliografías de autor* del *Doctorado Picasso* (Museu Picasso de Barcelona) http://www.bcn.cat/museupicasso/es/investigacion/doctorado-picasso.html. Ha sido realizada con ayuda del propio autor y de Claudia Díez, estudiante de la asignatura de grado *Filosofía con Picasso*, una optativa del Grado

La Dríada suele generar esta fascinación por su tamaño al natural y porque está a punto de arrollarnos como un tótem al galope "desde el mundo de las sombras" (Bozal 2002, 57), desnuda y –sin embargo– con tanto enigma encima. Valeriano Bozal la presenta, en los textos indicados, encajada en todos los bocetos, gouaches y óleos anteriores y posteriores que la acompañan. La vincula a Ovidio y a Virgilio, a Orfeo y Eurídice, al pintor y amigo de Picasso Karl-Heinz –también llamado Georg– Wiegels, quien se suicidó, probablemente por un exceso de opio–; al continuo entre arte y sexualidad, a la tensión entre *Eros* y *Thanatos* de las mujeres de Tracia, a la música de Christoph Willibald Gluck. Constata la violencia de esta figura femenina, señala cómo hostiga al espectador y la ubica en un tenso lugar entre sueño y vigilia, en duermevela; aduce su retranqueo arquitectónico y su dimensión icónica, que consigue "hacer un presente plástico" (2002, 54). Bozal la relaciona con Munch, Klimt, Matisse, Derain y Brancusi por su apariencia monumental, que tiene mucho que ver con retornos a los orígenes pre-ilusionistas del arte occidental en su dimensión mágica, de conjuro, de "agresividad eminentemente sexual" (2002, 58), por lo que invita a expandir el vínculo a Hodler, Schiele, Kokoschka y Rouault. En definitiva, para nuestro maestro, en *La Dríada* se encuentra "una naturaleza –sexual– tan intensa como amenazadora, tan placentera como cruel. Ese mundo, que la historia de Orfeo y Eurídice hace suyo, acompañará al artista malagueño hasta sus últimos autorretratos" (2002, 60).

Otros autores se han ocupado de *La Dríada*, aunque no muchos. Leo Steinberg no duda en comparar las manos de la figura femenina con las de Jesucristo en el Juicio final, señalando la salvación con la derecha y la condena con la izquierda. También enfatiza, en la inversión de los pies, su dimensión animalizada y sexualizada, aludiendo al hecho de que los miembros derechos indican lo masculino y los izquierdos lo femenino, y que la inversión picassiana de diestro y siniestro podría responder a una fantasía sexual, o tal vez mostraría un retiro al ámbito de los sueños.[5] En una deriva todavía más puritana estuvo su primera recepción crítica. Así, Sergueï Boulgakov, que se atrevió a hablar de *La Dríada* desde un prisma teológico, la tildó, en 1915 –cuando casi nadie la conocía –, de "provocación a la depravación, una revuelta de lo cadavérico y pútrido".[6] Cabe decir que, ciertamente, algo de cadavérico sí que tiene, hasta el punto que John Richardson extiende un vínculo con el séptimo grabado

---

de Filosofia de la UAB que imparto desde el curso 2017-8 https://guies.uab.cat/guies_docents/public/portal/html/2021/assignatura/100281/ca. Agradezco a ambos su colaboración. Igualmente, agradezco a las doctorandas Daniela Callejas y Bárbara Bayarri la gestión de las imágenes y su lectura crítica del texto.

[5] Steinberg, Leo, 1979: 147–8. Ver también 1988: 28–32.

[6] Ver "Le cadavre de la Beauté", recogido en Baldessari, Anne 2016.

del segundo libro de *De Humani Corporis Fabrica* de Andreas Vesalius (1543),[7] dedicado a un cadáver colgado para el estudio médico; Richardson presume de que tal vez pudiera estar en la biblioteca de Apollinaire, que amaba los libros de medicina antigua. Como apunta el biógrafo, bien pudiera tratarse de un exorcismo respecto al suicidio de Karl-Heinz Wiegels, que hacía resonar en el ánimo de Picasso la muerte de Casagemas –ambos de sexualidad no normativa– y a quien –como en la época azul respecto al amigo barcelonés–, le dedicó algunas obras con sesgo de *memento mori*, entre las que destaca el óleo *Composición con calavera*- (1908, ZII (1), 50; 116 x 89 cm, Museo del Ermitage,).

II. Estrategias de relato compartidas o por compartir: ecología, etología, espirales y quiebros

Este escrito tiene mucho de arraigo y arribo. Arraigo en todos los textos anteriores que he escrito sobre Picasso y Gósol –reseñados en las referencias bibliográficas y respecto de los cuales aquí voy a tratar de ir más lejos–,[8] y en los textos de Valeriano Bozal sobre el artista. El arribo se designaría en lenguaje academicista como "metodológico", pero en realidad lo presento *contra el método*, en afinidad con los planteamientos de Paul Feyerabend en su –ahora casi olvidado– texto *Against Method* (1975) que, a estas alturas, he adoptado como acompañante cuando los archivos callan y las preguntas continúan, situación habitual en los relatos sobre las obras de arte y que se ha venido a designar como su *inagotabilidad*. Hume y Warburg tutelarán las maneras de mirar. Lo que voy a compartir a continuación diría que está en consonancia con la manera en que Valeriano Bozal suele tratar, precisamente, la inagotabilidad de las obras de arte.

Las obras de arte pueden ser pensadas, sentidas, apreciadas y relatadas como seres vivos. Cabe considerar que nacen en un ecosistema, y acostumbran a vivir su adolescencia, su juventud y su madurez en otros distintos al que las vio nacer. De hecho, es el precio que pagan por no morir. Y ello las impulsa a una etología distinta en cada edad: se comportan de manera diferente según el ecosistema que las aloje. Invito por ello a los relatos a ser etológicos

[7] Richardson 2009, 86- 89.

[8] No entraré en el detalle de referencia a cada texto, cuando fuera pertinente, en las notas de cada apartado; alternativamente, señalo que el artículo que aquí presento recoge y lleva hacia *lo driádico* todos mis trabajos sobre Picasso en 1906, cuya primera publicación fue *Picasso en Gósol, 1906: un verano para la modernidad* (2007) y la última, hasta el momento, la entrada sobre el *Carnet Paris-Gósol* (MP1857) para el catálogo razonado del Musée Picasso de París (2022).

y a abrirse en espiral desde los datos ubicados en los archivos hacia hipótesis, intuiciones y audacias hermenéuticas, volviendo de vez en vez al centro a modo de vínculo umbilical que continúa nutriendo una vida, aunque cada vez el ombligo quede más lejos. Diría que además convienen los quiebros. Así, podemos tronchar la espiral en triángulos centrípetos de exploración rápida; cuestiones que asalten al relato y lo fragmenten eventualmente en un sesgo que atraviese las capas de la espiral.

Mi pretensión en este texto es elaborar un relato en espiral que configure *lo driádico* como categoría picassiana de la mujer fuerte que, al decir de Bozal en la frase que concluye su artículo, "acompañará al artista malagueño hasta sus últimos autorretratos" (2002, 60). Dado que el alcance de este artículo es limitado, mi compromiso hermenéutico será, parafraseando la frase anterior: "la iconografía de la mujer fuerte gosolense acompañará al artista malagueño en *La Dríada* considerada como autorretrato". Las vueltas de la espiral que puedo aportar serán los cinco siguientes apartados del texto; el quiebro se alojará en el último.

III. Primera vuelta de espiral a *lo driádico*: otros apuntes sobre *La Dríada*

El término *dríada* proviene del griego antiguo (Δρυάδες –*dryádes*–, derivado de de δρῦς –*drys*–, "roble" en sentido estricto y "árbol" en sentido genérico). En la mitología griega eran las ninfas de los robles en particular y de los árboles en general; vivían y morían con ellos, los protegían con su cuerpo a modo de un parto inverso, engullendo el árbol o fundiéndose con él. Mucho de este parto tiene el óleo de Picasso *Paisaje con dos figuras* (1908, Z II (1), 79; 58 x 72 cm. Museo Picasso de París, MP 28), pintado poco antes de *La Dríada*. Las dríadas no eran inmortales, pero podían ser muy longevas. Entre ellas se cuentan Eurídice, ninfa de Tracia unida a Orfeo, y Dafne, ninfa que fue perseguida por Apolo y a quien los dioses convirtieron en árbol de laurel. El Picasso escritor retoma esta cuestión de manera críptica en el dibujo–impresión que antecede a su obra de teatro *Les quatre petites filles* (1947–1948), que presenta cuatro hojas de laurel, y en la canción que da inicio al texto, que refiere a "Les lauiriers sont coupés".

La Dríada de Picasso nació sentada, como muestra uno de los bocetos previos (Z II (1) 661) y con una cierta actitud parturienta. Al pasar a gouache y lápiz de grafito (colección particular,

Z II 112, 63 x 36 cm) se acompañó de otra mujer que la seguía, que desapareció en el óleo final. El gouache *La ofrenda* (1908 –no registrada en Zervos_; 30,8 x 31,1 cm, Museo Picasso de Barcelona, MPB 112.716) y el óleo sobre tabla *Desnudo estirado con figuras* (Z.II (1) 688, Musée Picasso París) son sus hermanos; tiene muchos primos y primas cercanos y lejanos, nacidos en la misma época y con fuertes parecidos de familia, que se aprecian con una simple ojeada al volumen II (1) de Zervos así como al volumen XXVI para la consulta del Carnet 16, MP 1990_97.[9] Vivió con Kahnweiler poco tiempo, y luego con Chtchoukin, hasta llegar al Ermitage en 1934. *La Dríada* no fue conocida por el gran público hasta la exposición internacional de Bruselas (1958), poco después de que Picasso pintara la serie *Las Meninas*; había guardado silencio durante medio siglo. En ese momento, todavía no se llamaba *La Dríada*, sino *Nu dans la forêt*, tal como la designaba Zervos en 1942, año en que este óleo se inscribe en su catálogo razonado. No apareció la designación de *La Dríada* –al lado derecho de *Nu dans la forêt* y separado por una barra– hasta 1964, en la exposición de Jean Sutherland Boggs *Picasso and Man* en *The Art Gallery* de Toronto.[10] Bien pudiera ser que fuera el propio Picasso quien entonces le diera su nombre definitivo. Aventuraré a continuación una hipótesis al respecto.

La iconografía de *La Dríada* fue recuperada en el imaginario colectivo a partir de la segunda mitad del siglo XIX por la poesía, como se ha visto en el "pequeño poema en prosa" de Charles Baudelaire que preside este artículo; probablemente fuera el correlato de la mujer mundana. Proust rompe con esta correlación cuando la evoca en la tercera parte de *Du coté de chez Swann*, "Noms de Pays: le nom":

> "[respecto a los árboles del Bois de Boulogne] Mais forcés depuis tant d'années par une sorte de greffe à vivre en commun avec la femme, ils m'évoquaient la dryade, la belle mondaine rapide et colorée qu'au passage ils couvrent de leurs branches et obligent à ressentir comme eux la puissance de la saison ; ils me rappelaient le temps heureux de ma croyante jeunesse, quand je venais avidement aux lieux où des chefs-d'œuvre d'élégance féminine se réaliseraient pour quelques instants entre les feuillages inconscients et complices." [11]

[9] Ver Léal, Brigitte 1996, 191–217.

[10] Ver Sutherland Boggs, Jean 1964, 28–32.

[11] Proust, Marcel ([1913/1919], Propongo la siguiente traducción:

> "Pero forzados tras tantos años, por una especie de injerto, a vivir en común con la mujer, me evocaban la dríada, aquella hermosa mundana, veloz y colorida a quien, a su paso, cubren con sus ramas y la fuerzan a sentir como ellos la potencia de la estación; me recordaban los días felices de mi juventud piadosa, cuando acudía con avidez a los lugares donde algunas obras maestras de elegancia femenina acontecían por unos instantes entre el follaje ajeno y cómplice."

Por su parte, Matisse realiza, en 1944, cuatro grabados con dríadas para ilustrar *Pasiphaé*, una parte del poema de Mallarmé *Les Cretois*. Son bien conocidas la admiración y la rivalidad que existían entre Picasso y Matisse, y tal vez algo menos el perfil del malagueño no sólo como poeta sino como ávido lector de poesía y de literatura en general. Cuando Picasso se instaló en París era un lector empedernido de la poesía clásica española, muy especialmente de Góngora, y de la catalana, con predilección por de Maragall y Verdaguer. Pero probablemente, y por más que, a decir de Jaume Sabartés, Max Jacob leía en voz alta a Baudelaire, Rimbaud y Verlaine en las largas noches de invierno del Bateau-Lavoir,[12] Picasso no los leyó e interiorizó hasta mucho después. Bien pudiera ser que leyera también a Proust; en todo caso, después de ilustrar las *Metamorfosis* de Ovidio en 1931, pudo apropiarse del vínculo entre las dríadas contemporáneas y las de la tradición clásica. Lo que estoy proponiendo es que el *Nu dans la forêt* no fue *La Dríada* hasta 1964 (o poco antes), y que inicialmente fue una mujer fuerte, enigmática y con otras peculiaridades que señalaré en breve; propongo también que su título definitivo tiene que ver más con la pasión lectora de un Picasso cincuentón que con la iconografía de una ninfa peculiar recuperada precipitadamente en 1908.

IV. Segunda vuelta de espiral a *lo dríadico*: el homenaje a Cézanne

En *Los primeros diez años*,[13] Valeriano Bozal señala la dimensión constructiva cézanniana de *La Dríada* como aquello que va más allá de la influencia africana de la obra:

> "Cuando en 1908 pinta *La dríada* reconocemos muchos rasgos procedentes del arte africano, pero el cuadro no es una imagen africana. Sin la liberación que lo primitivo había traído consigo, *La dríada* quizá no hubiera sido posible, pero la pintura excede esos rasgos. Picasso ha construido una figura –y nunca mejor que ahora este término, "construido"– en que los escorzos se aplanan y los volúmenes se convierten en articulación de planos segmentados […].la agresiva mujer del bosque alcanza su condición a partir de los rasgos plásticos, del modo de construir su imagen.
>
> Entre los señalados hay un elemento que no pertenece a la tradición primitiva, bien al contrario, es propio de la tradición clasicista y cézanniana: la utilización de planos de luz para representar (no miméticamente) los volúmenes y el espacio. Los planos lo son de luz y de sombra, de tal forma que componen el cuerpo como si se tratara de una pieza arquitectónica. Además, la luz y la sombra "pertenecen" a los planos, no es algo que estos reciban sino algo que les es propio, de tal modo que también luz y sombra se convierten en factores de construcción de la imagen" (Bozal 1991, 183-184).

[12] Sabartés, Jaime 1953, 83.
[13] Ver Bozal 1991, 176-183.

A mediados de 1906 Picasso se tomó en serio los problemas planteados por Cézanne, "las dudas de Cézanne", según Merleau-Ponty [14] y "Los fracasos de Cézanne", según Gertrude Stein.[15] Braque pasaría el verano en l'Estaque y volvería a París con un fuerte impulso cézanniano; Picasso lo pasó en Gósol, donde consiguió las maneras del maestro de Aix que le llevarían a *La Dríada* dos años más tarde. Antes de llegar a la villa del pirineo catalán, Picasso ya había visto unos cuantos *cézannes*: tres en la Exposición Universal de 1900 (una naturaleza muerta con frutas, un paisaje y un jardín), algunos en casa de Gerturde Stein y una sala entera en el Salon d'Automne de 1904 –con treinta y una obras–; suficiente para sentir que las rutas de la nueva pintura *debían* dirigirse hacia soluciones constructivistas y que su propia vivencia inquieta y revolucionaria del arte *debía* encajar los cuestionamientos y las afirmaciones plásticas de Cézanne. Como si de un testigo en la maratón de la vida se tratara, el maestro de la Sainte-Victoire murió el 22 de octubre de 1906, a los tres meses de la vuelta de Picasso a París desde Gósol –donde se autocomprendió como el nieto de Cézanne–y tres días antes de que el pintor joven cumpliera veinticinco años.

Así, fue en Gósol donde Picasso presentó por primera vez unas obras deliberadamente no acabadas, donde desplazó programáticamente la anécdota y lo narrativo en favor de la reflexión sobre el medio pictórico y la enfatización de lo esencial y los contornos; de hecho, las obras más modernas de Gósol son los más cézannianas, especialmente: *El Harén* (óleo, 154 x 109 cm., The Cleveland Museum of Art, Z I, 321), *Fernande acostada* (Gouache sobre papel, 47 x 61 cm. The Cleveland Museum of Art, Z I 317), *Fernande con pañuelo en la cabeza* (Gouache sobre papel, 66 x 49 cm., Virginia Museum of Fine Arts, Z I, 319), *La mujer de los panes* (óleo, 100 x 69 cm., The Philadelphia Museum of Art, Z XXII, 736). Desde este anclaje, el tránsito a la resolución del *Retrato de Gertrude Stein*, a *Les Demoiselles d'Avignon*[16] (prefiero utilizar el nombre en francés, como hace Bozal)[17] y, finalmente, a *La Dríada*, resulta más comprensible.

En el óleo de 1908, Cézanne triunfa en todo su esplendor, como probablemente jamás imaginara que llegara a hacerlo sin manejar su pincel. Picasso aplica radicalmente la estrategia del pintor provenzal en la construcción del espacio pictórico, inquiriendo en vertical las dos

[14] Merleau-Ponty 1966, 15-44.

[15] Getrude Stein llegó a afirmar que: "Toda la pintura moderna se basa más en los fracasos de Cézanne que en lo que consiguió. La obsesión de Cézanne fue mostrar lo que no podía alcanzar, y esto se convirtió, también, en la obsesión de sus seguidores". Texto citado en Acton 1970,175.

[16] Citaré esta obra según la designación de Pierre Daix en 2012: 241-249.

dimensiones y respondiendo con la dislocación rotunda de la horizontalidad en la flexión de la pierna izquierda de la mujer, que rompe con cualquier atisbo de ilusionismo y la acerca, como señala Valeriano Bozal (2002, 51-2) al plano del espectador de un modo mucho más rotundo que en *Les Demoiselles d'Avignon*, de manera que la gran dama del bosque se precipita sobre nosotras no sólo visual sino casi táctilmente. De hecho, la sensación es estrepitosamente táctil, puesto que *La Dríada* parece galopar a horcajadas en la tensa profundidad de un plano del que no puede escapar; Valeriano Bozal señala que está construida "a hachazos" (2002, 58). Algo así como una amazona sin caballo. No hay que olvidar que la figura es de tamaño natural, y que su constitución geométrica y el escorzo la llevan a una monumentalidad que hipnotiza y resuena en su silencio; a poco que nos dejemos hipnotizar, oiremos el *tom tom tom / tom tom tom* de este peculiar galope femenino que hace retumbar árboles y tímpanos. La caja de resonancia es un escenario configurado por troncos de árboles y la que a mi entender es la montaña Sainte-Victoire, que adopta las estructuras de los cortinajes de Gósol (ver, por ejemplo*, La chica de la cabra*, 1906, Z. I, 249; 139,4 x 102,2 cm, Barnes Foundation) y de *Les Demoiselles d'Avignon*. Es gracias a esta estrategia que Picasso realiza una variación –procedimiento habitual en sus procedimientos creativos–[18] respecto al escenario recurrente de las diversas *Bañistas* de Cézanne, que en *La Dríada* se corta por la mitad y se alza con una profundidad escenográfica que consigue redimir la frontalidad estática del gran óleo de 1907.

¿Por qué Cézanne y Picasso escogen un escenario boscoso? ¿Qué tiene esto de original y de moderno? Podrían asaltarnos estas preguntas ante la autocomprensión hegemónica de la mirada artística de la época, que tenía que ver esencialmente, por un decidido rechazo de la mirada romántica, con una de estas dos estrategias (o las dos conjuntamente): adoptar los modos de hacer afines a la ciencia y a la óptica contemporáneas en el tratamiento de la naturaleza –en el caso del impresionismo– o el abandono de lo natural en favor de lo urbano, cuestión teorizada por Charles Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* en 1863. Sin embargo, ni Cézanne ni Picasso deben su mirada a lo urbano, ni a la pasión por un progreso tecnológico. Su modernidad es ajena a la velocidad, al artificio, al maquillaje, a la moda, al encanto de lo efímero y a su tensión con lo perdurable, a todo aquello que fascinó al Gran Poeta Maldito, para practicar (a diferencia de Manet), la originalidad del retorno al origen en términos –en una primera estrategia creativa– de ejercicio tozudo del rechazo.

Lo que se rechazaba eran los elementos constitutivos fundamentales de la tradición pictórica desde el Renacimento, de los que ambos se liberaron como quien consigue velar los

[18] Nelson Goodman tiene un articulo fundacional sobre el tema: Goodman 1988.

recuerdos más recientes para rescatar la memoria de un origen tan remoto y sepultado como veraz. Esto es, a veces decapando disciplinada, pulcra y dolorosamente, a veces escarbando con furia los estratos que nos separan de algo de lo que hay una sola certeza: que existe. Es así que Cézanne y Picasso fueron originales porque retornaron al origen de lo que era la pintura cuando no debía *representar* sino *presentar*, cuando no era *ilusionista* sino *icónica*; entiendo por pintura icónica la que está realizada con las formas básicas y se autocomprende como presentación (casi como epifanía) y no como representación; Valeriano Bozal habla de la afinidad del icono con el nombrar como acto de creación (2002, 54). Fue el rechazo programático de la belleza entendida como canon, de la armonía, de la perspectiva única, de la anécdota, de la expresividad, de la emotividad, de la elocuencia, de la narratividad, de la mímesis, de la representación y del agrado lo que posibilitó la recuperación de esa comprensión de la pintura como pura presencia y aparición epifánica.

Las bañistas de Cézanne *aparecen*, *La Dríada* de Picasso *aparece*, siendo sus epifanías las de la mujer fuerte, lo que he venido a designar con la categoría de *lo driádico*. No es por azar que en algunas de sus versiones las dríadas de la mitología griega surgieran del árbol de las Hespérides, y retornaran al jardín homónimo para proteger con sus cuerpos las manzanas de oro que en él crecían, tal como Picasso protegió el legado de Cézanne en un cofre imaginado que custodiaba una esfera, un cilindro y un cono.

V. Tercera vuelta de espiral a *lo dríadico*: el matriarcado de Gósol

Valeriano Bozal afirma que *La Dríada* responde a "una nueva y cada vez más poderosa concepción de la mujer" por parte de Picasso (2002, 57). Al respecto, quisiera aducir dos cuestiones en esta tercera vuelta de espiral a lo *driádico*. La primera: que el artista conoció a este nuevo prototipo de mujer en Gósol, que era un matriarcado en 1906 –y lo continúa siendo ahora–; la segunda, que *La Dríada* concentra la energía creativa que Picasso generó en Gósol, que tanto debe a este matriarcado, y que le acompañó el resto de su vida.

La concepción de la mujer en la época azul y en la época rosa eran bien distintas y, por más que vinculadas a una protovanguardia (de Nonell y Casas respectivamente), tenían maneras que en Gósol se abandonarían de modo radical, casi violento, apostaría que por el aburrimiento de Picasso de sí mismo; algo grave se había agotado en su proceso creativo, y encallarse en el retrato de su amiga Gertrude Stein se pareció a un choque de frente contra

un espejo de feria. Cabe decir que se trataba de un retrato de encargo inverso, puesto que fue Picasso quien adivinó que en el rostro de Stein encontraría lo que estaba buscando. También era un retrato de encargo perverso, puesto que, por primera vez, algo arrojó a Picasso contra las cuerdas de sus propios límites; algo que se resistía a tanto talento y rozaba la nada.

Con Cézanne en el ánimo, Picasso, enturbiado por la incapacidad de acabar el rostro de Stein, dejó París por un tiempo –en mayo de 1906–, primero hacia Barcelona para acurrucarse en el regazo materno y luego hacia Gósol, siempre acompañado por Fernande Olivier y por un cachorro de Foxterrier de tres meses. Estuvieron en la villa del Berguedà entre el 25 de mayo y el 23 de julio de 1906. Algo le esperaba allí que jamás había conocido; ni en Málaga, ni en La Coruña, ni en Barcelona, ni en Horta de Sant Joan, ni en París: una sociedad matriarcal que cambiaria radicalmente su "concepción de la mujer", así como el devenir de la ruta hacia la su peculiar modernidad, que pasaría por la resolución del *Retrato de Gertrude Stein*, por *Les Demoiselles d'Avignon* y por *La Dríada*; en definitiva, por la gestación y consolidación de *lo dríadico*, categoría vertebradora de estas tres obras y de muchas que vendrían después.

Fig. 2 – Pablo Picasso, *Portadora de yesca* (1906, Pluma, tinta china y guache sobre papel, MP 1857 (53r); 17,4 x 12 cm, Museo Picasso de París)

Picasso pintó paisajes frecuentemente, pero no fue un paisajista, del mismo modo que Cézanne pintó empedernidamente una sola montaña sin serlo. Ambos concentraban su proceso creativo en la búsqueda de soluciones simples a problemas complejos; ambos focalizaron esta inquisición, también, en el territorio del paisaje humano, de modo más insistente en el caso de Picasso, que se integró en Gósol con el sobrenombre de "en Pau de

Gósol".[19] En la villa pirenaica, este paisaje fue el de un matriarcado de setecientas treinta personas situado a mil quinientos metros de altitud en un lugar fronterizo de montañas, de sol, de frío, autosuficiente en recursos para una economía de subsistencia muchas veces cercana a la pobreza y mucho más afín al trueque que a dinámicas capitalistas. Allí Picasso conoció a mujeres que no tenían ni idea de lo que era la vida burguesa –a diferencia de las mujeres que Picasso conoció en Barcelona– ni la vida bohemia –a diferencia de las mujeres que Picasso conoció en París–. De cuerpo y temple legendariamente fuertes, de rostros y aires que bien pudieran imaginarse esculpidos "a hachazos", de paso rápido y poco hablar, las mujeres de Gósol eran, como las dríadas mitológicas, damas de los bosques (en los que acopiaban de haces de leña fina para encender el hogar), y también, en la ausencia habitual de los varones –segadores y esquiladores itinerantes, contrabandistas–, damas de los huertos y de los prados, de las vacas y los bueyes, de los burros, de las mulas y los mulos, de gallinas, conejos y algún cerdo, de los niños y los ancianos.

A decir de a decir de Montserrat Marcos Mahón –que encarna hoy en día a la mujer fuerte de Gósol y protege a los robles como dríada contemporánea junto a su perra pastora *Blanqueta*:–, "las mujeres de Gósol de la época de Picasso no necesitaban a ningún hombre para las tareas del día a día, y cuando ellos volvían al pueblo después de meses de ausencia, ellas mandaban y ellos se dejaban mandar; de hecho, estaban adelantadas a su tiempo y lideraban cualquier trabajo. Incluso aprovecharon el discreto turismo de salud que comenzó en esta época en el pueblo, y generaron pequeñas empresas de embutidos, de mantas; hicieron medrar las tiendas de víveres, convirtieron el horno comunal en negocio y maceraron hierbas medicinales en frasquitos como si de esencia de perfume se tratara."[20]

[19] Ver las cartas 38 y 39 de Picasso al escultor Enric Casanovas en Camps y Portell 2015.

[20] Entrevistada el 21 de marzo de 2022. La foto pertenece al álbum familiar.

Fig. 3 Montserrat Marcos Mahón y *Blanqueta* (2022)

La segunda mitad del el *Carnet MP 1857* y el *Carnet català* recogen estos trabajos con un encanto y un afecto inusitados que, a mi entender, muestran sorpresa y admiración por parte de Picasso. También se radicaliza la presencia de la mujer fuerte, de manera que aparece incluso –diría que a modo de homenaje a la nueva iconografía femenina–, una pareja peculiar de mujeres durmiendo la siesta: una acurruca a un bebé en su brazo derecho, la otra tiene tiene genitales masculinos (MPB 113.039.13R).

Fig, 4 Pablo Picasso, Pareja acostada con criatura (1906, Carnet Català, MPB 113.039.13R, Museo Picasso Barcelona)

Pero tal vez lo que más fascinara a Picasso de este matriarcado fuera que las mujeres jóvenes se dedicaban, además de a los trabajos señalados, al contrabando. Algo se ha escrito sobre de los varones contrabandistas de Gósol en la época de Picasso, pero bien poco se reseña respecto al hecho de que el contrabando más delicado estaba reservado a las mujeres,[21] tal vez porque el recuerdo está retenido en una memoria oral que se revela únicamente en la más estricta confianza. Si puedo dar fe de lo que estoy escribiendo es gracias al permiso para compartirlo por escrito de Joan de *Cal Farinas*,[22] cuya madre, Barbarica de *Cal Farinas*, se había dedicado al contrabando; también de Secundino de *Cal Manau*[23] (en Sant Pons de Molers, a catorce quilómetros de Gósol hacia el Este), que me ha narrado lo que vivió tan de cerca de las contrabandistas mientras fue pastor de ovejas y cabras, desde sus siete años de edad hasta la actualidad. Al parecer, ellas corrían algo menos de riesgo de acabar muertas por un tiro de los carabineros de la guardia civil que los varones. Estas mujeres transitaban los bosques sin pisar camino (como *La Dríada*) desde Gósol hasta Andorra, por la noche, tardando una media de diez horas y atravesando la Sierra del Cadí. Una vez con los fardos llenos, dormían de día ocultas en pajares cercanos a Andorra acogidas por las mujeres de las casas y ocultas en los pajares, y volvían a Gósol de madrugada pasada la noche siguiente; cada salida duraba entre treinta y cinco y cuarenta horas. Volvían a salir por la noche esta vez

[21] El artículo Carles Gascón es posiblemente el único texto que señala esta cuestión. Ver Gascón 2016.
[22] Entrevistado el 30 de marzo de 2022. La foto pertenece al álbum familiar.
[23] Entrevistado el 10 de abril de 2022.

hacia el sur, para vender de madrugada el contenido del fardo en las inmediaciones de Cercs, y las más arriesgadas, de Berga. La clandestinidad hacía que fuera más conveniente hacerlo en otoño o invierno que en primavera o verano, y las contrabandistas solían cruzar el rio Segre –por alguna zona donde no estuviera helado– descalzas, con las faldas alzadas a la altura de la cintura y con el fardo aupado. Solían traer esencia de perfume, azúcar, aceite, tabaco; este último podía pesar mucho, de manera que el fardo podía llegar a algo más de los veinte quilos. Se cuenta que, a partir de que el primer camión llegara a Gósol en 1951, se dedicaron también al contrabando de ruedas de un diámetro que alcanzaba desde los pies a los pechos. Ciertamente, un Picasso de veinticuatro años conoció, bajo las faldas del Pedraforca –la montaña más alta que habría visto en su vida–, que existía una feminidad otra, y que indagar en el paisaje humano de este matriarcado le llevaría a *lo driádico* como un dispositivo para ejercer la originalidad del retorno al origen propia de su peculiar modernidad –que fue, antes, la de Cézanne–.

Fig. 5 Barbarica de Cal Farinas – Foto familiar
Fig. 6 Barbarica y Joan de Cal Farinas – Foto familiar

Picasso distinguió dos rostros en este paisaje matriarcal: el de Josep Fondevila, el dueño nonagenario de Cal Tampanada – la pequeña fonda donde se alojaba, que valía tres pesetas al día–, y la de "Herminia", una mujer que aparece dieciocho veces en la producción gosolense del artista y que deriva en *La mujer de los panes*. "Herminia" tiene su signo identificativo normalmente en tres rizos en la parte derecha del rostro más o menos esquematizados y encuentra su pseudónimo en el *Carnet català*; digo bien "pseudónimo" puesto que, tras haber consultado los archivos municipales, puedo afirmar que no existía

ninguna "Herminia" en Gósol en esa época. Picasso tacha su perfil (MPB 113.039.26R,) y escribe (reproduzco su ortografía):

"O Herminia
La virgen vieja
en sus últimos momentos
llega el amor"

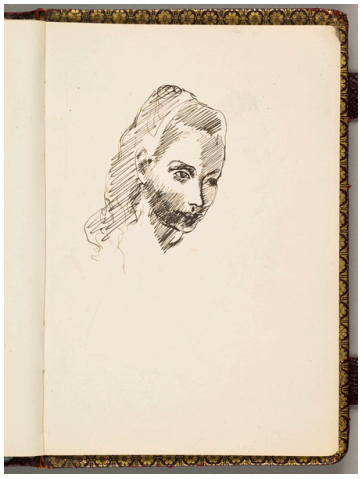


Fig. 7 Pablo Picasso, Herminia (1906, Carnet Català, MPB 113.039.26R Museo Picasso Barcelona)
Fig. 8 Pablo Picasso, Tête de femme (1905-1906, Carnet, MP1857 (69r) Museo Picasso de París)

Poco tenía "Herminia" de vieja, tal como se puede apreciar en el dibujo del *carnet* MP1857 (69r); sí era algo mayor que Picasso, pero su identificación nos llevaría a un lugar que resulta inabarcable ahora. En el seminario que realizamos en septiembre de 2021 en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza señalé que "Herminia" se hacía presente en uno de los cuadros de la colección de esta institución, el óleo *Los segadores* (verano 1907, ZII (1), 2; 65 x 81,5 cm, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Nº INV. CTB.1979.39), donde, comparándola con el último dibujo mostrado, esta mujer aparece como la segunda de la izquierda, con los pechos desnudos, el cabello frontal alzado y el lateral cayendo por el hombro izquierdo; lleva un corpiño y recoge gavillas de trigo. La montaña del cuadro es el Pedraforca. A mi entender, se trata de una contribución al *Journal Picasso* que señala que ya pasó un año, pero el recuerdo de Gósol y de "Herminia" seguía muy vivo, como seguía vivo el de Josep Fondevila, que emergía, de hecho, en la mayoría de autorretratos hasta el final de la vida del artista. Bien pudiera ser que *La Dríada* replicara la misma señal dos años después de Gósol, dando epifanía a una mujer fuerte que corría por los bosques de noche, sin caminos y con perfumes clandestinos.

Fig. 9 Pablo Picasso, Los segadores (1907, ZII (1), 2; 65 x 81,5 cm., Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Nº INV. CTB.1979.39)

VI. Cuarta vuelta de espiral a *lo dríadico*: la deconstrucción de género y la amistad de Gertrude Stein y de Karl-Heinz Wiegels

La amistad fue para Picasso una matriz creativa durante toda su vida. Es el momento de recordar que, cuando fue a Gósol, tenía en París una amiga íntima que en ningún caso sería su pareja, Gertrude Stein, que era, también, una mujer fuerte de cuerpo y de temple; como las mujeres de la villa catalana, no respondía a los estereotipos femeninos conocidos por el artista. En este caso se trataba de una poetisa, novelista y dramaturga judía estadounidense que contribuyó poderosamente a la creación del concepto del arte moderno y de vanguardia (y no sólo como mecenas) en el primer tercio del siglo XX. De máximo impacto en la época más por lo segundo que por lo primero, la crítica contemporánea ha comenzado a darle un lugar pertinente en la literatura experimental de vanguardia, aunque todavía no se la haya equiparado a Joyce o a Proust, a pesar de los arduos esfuerzos del relato feminista.

Picasso conoció a Gertrude Stein en noviembre de 1905, y su amistad fue notoriamente sólida hasta después de la primera Guerra Mundial. Su vínculo se deterioró por razones políticas en el momento de la rebelión franquista y con la segunda Guerra Mundial,[24] dado que Stein manifestó una curiosidad afable por la personalidad de Franco, se convirtió en traductora de los discursos de Pétain y fue amiga de Bernard Faÿ, director de la *Bibliothèque Nationale* en la época de la ocupación y uno de los principales artífices en la denuncia de las personas judeo-masónicas en el régimen de Vichy. De hecho, la monografía sobre *Picasso* de Stein, de 1938, tiene algo de intento de recuperar una amistad –irremisiblemente– perdida.[25]

[24] Ver Will 2012.
[25] Ver Stein 1938.

Picasso le debe mucho a Stein. Bien conocido es el impulso económico que supuso que la escritora comprara sus obras; algo menos reconocido es cuánto hizo crecer a un Picasso de veintitrés años el hecho que sus cuadros se alojaran en el salón de Gertrude Stein y Alice Toklas junto a los de Cézanne y Matisse; uno de ellos sería, tiempo después, el gouache preparatorio de *La Dríada*. Y mucho menos sospechado es cómo llegó a influir la poesía y dramaturgia de Stein en las de Picasso. Ella y él se comunicaban en un francés propio de extranjeros en París; Stein escribía en inglés, idioma que Picasso no leía. Pero Picasso era amante de las caligrafías, así que debió ver y absorber los procedimientos de experimentación de Stein, que tanto tendrían que ver con la repetición de signos en el cubismo y en su propia poesía; son preciosos en este sentido los dos *literary portraits* que ella le dedica a él, uno de 1909 y otro de 1923, con el título *If I Told Him: A Completed Portrait of Picasso*.

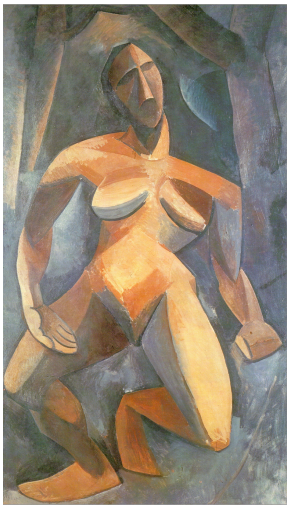
A Stein le gustaba decir que era amiga de Picasso y que iba a verlo a su estudio donde, *knee to knee* conversaban sobre arte, perros, muerte e infelicidad; y que Picasso, a cada nuevo tema, le rogaba "expliquez-moi cela" (cuénteme eso").[26] En todo caso, el artista estaba fascinado por ella, hasta tal punto que fue él quien le solicitó permiso para hacerle un retrato, aquel que tanto le hizo sufrir, hasta llegar a afirmar "je ne vous vois plus quand je vous regarde" ("ya no la veo a usted cuando la miro"),[27] que dejó abandonado en París tras noventa sesiones de pose y que resolvió –a decir de la escritora, probablemente con una cierta exageración– en una tarde tras su regreso de Gósol. Todo debía fascinarle de ella, pero probablemente lo que más le descolocaba, además de su mirada artística, era su homosexualidad: descarada, pública, retadora, empoderada. Gertrude y Alice paseaban su amor por París y lo alojaban en la 27, rue Fleurus (VIè arrondissement). Picasso sólo había conocido lesbianismos ocultos, nunca a pie de boulevard. En Gósol encontró a mujeres tan fuertes y empoderadas como ellas, esta vez a pie de prados y bosques. No por azar Gertrude Stein situó el lugar base de su trilogía *The making of american: Being a History of a Family's Progress* (1903-1911; publicada en 1925), en un pueblo llamado "Gossols", claramente variando los recuerdos de Gósol que Picasso le contaba. Por otra parte, no está de más recordar que *Melanchta* es una de las *Three lives*, que Stein escribió entre 1905 y 1906 (publicada con 500 copias en 1909), acabándola cuando Picasso hacía su retrato, justo antes de *Les Demoiselles d'Avignon*; Melanchta fue la primera protagonista negra de una novela en la historia de la literatura, así que, probablemente, algo tendría que ver con el gran óleo de 1907, más allá de la influencia del arte africano.

[26] Ver Stein 1933a, 738.
[27] Ver Stein 1933a, 717.

Como ya he dicho, Gertrude Stein tenía en su colección el gouache preparatorio de *La Dríada*, donde aparecían dos figuras femeninas; formaba parte de ella, también, *Tres mujeres* (1908-1909 Óleo sobre lienzo, 200 x 178 cm San Petersburgo, Museo Estatal del Ermitage, ZII (1), 108), obra posterior a *La Dríada*, que bien pudiera, a mi entender, referir a la escritora (a la derecha visual del cuadro), a Alice (a la izquierda visual del cuadro) y a Picasso mismo (en el centro), los tres en danza.

En la introducción ya he presentado el vínculo que Valeriano Bozal y John Richardson establecen entre *La Dríada* y el suicidio de Karl-Heinz Wiegels. Aquí señalaré únicamente que, en el momento de la realización del óleo, Picasso tenía una amiga homosexual viva y un amigo homosexual muerto recientemente por suicidio, que actuaban como energías creativas y le dieron a la mujer fuerte que corre por los bosques una trascendencia, en otra vuelta de espiral, hacia una totalidad andrógina. Picasso versionó *El banquete* de Platón en 1941 *El deseo atrapado por la cola*, así que, en el momento en que *La Dríada* fue bautizada con su título definitivo –recordemos, entre 1958 y 1964–, él conocía bien el texto de "el mito del andrógino" (*Banquete* 189e–193e). En este relato, Platón propone tres totalidades esféricas fundacionales de lo humano: hombre–mujer, mujer–mujer, hombre–hombre. Picasso conocía bien la primera; Stein y Wiegels aportaron, respectivamente, la segunda y la tercera a *La Dríada*, que puede ser mirada como totalidad andrógina de metamorfosis rápida.

Centrémonos en primer lugar en el rostro. Podría ser el de una mujer o el de un hombre, gracias a una simplificación afín a un Moái. Actualmente se encuentra en el *Musée du Louvre* una de estas esculturas del Ahu Vaihu, decapitada y llevado en un primer momento al *Musée de l'homme* de París, donde probablemente pudiera haberla visto Picasso.



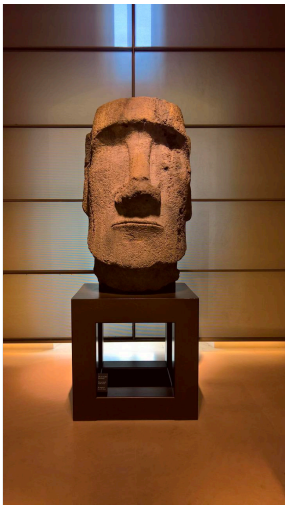


Fig. 10 Pablo Picasso, La Dríada (1908, Óleo sobre tela; Z II (1); 113, 185 x 108 cm, Museo del Ermitage)

Fig. 11 Moái -Musée du Louvre

Focalicemos en segundo lugar los brazos y las manos, que también resultan intrigantes. Tal como señaló el profesor Jordi Ibáñez en el XV *Workshop sobre Experiencia Estètica*, el brazo y la mano derecha parecen ser de ofrecimiento. Así lo señala Steinberg en su renombrado articulo "The Philosophical Brothel," donde relaciona *La Dríada* con un dibujo caricaturesco de 1905 que lleva por título *S.V.P.* (MPB Z I XXII. 296), iniciales de "Si'l vous plaît", donde una mujer caricaturizada con las piernas en arco señala su vulva con la mano derecha, aunque lo hace desde arriba –a diferencia de *La Dríada*, que lo hace desde abajo. En el gouache preparatorio de *La Dríada* ya tiene la posición final del lienzo.

Este gesto admite diversas lecturas, como acostumbra a pasar en las obras de Picasso. Propongo dos. La primera sería efectivamente la de ofrecimiento, pero un ofrecimiento que substituye el "s'il vous plaît" por un "a ver si te atreves" que, de hecho, ya era la propuesta erótica del conjunto de *Les Demoiselles d'Avignon*. Ésta ha alimentado algunas iconografías populares, por ejemplo –y emblemáticamente–, la posición de Rosalía en el minuto 2:20 del vídeo del tema *Con altura* (2019, de autoría compartida con J Balvin y con la participación de El Guincho);[28] cabe considerar que esta figura haya contribuido al concepto y a las coreografías de *Motomami*, (tercer albúm de la artista y *world tour* homónimo de 2022), donde la mujer fuerte transforma cualquier atisbo de ofrecimiento en desafío.

[28] Imagen cedida por la artista. Para el *world tour Motomamy*, consultar https://www.rosalia.com/.

Fig. 12 Rosalía Vila, Con altura (2019, de autoría compartida con J Balvin y con la participación de El Guincho) minuto 2:20

Quizá la mano derecha de *La Dríada* no ofrezca tanto como señale; aquí la segunda propuesta. A mi entender, lo que señala es la entrepierna del personaje, que, junto al interior de la parte superior de los muslos, conforma una W invertida, que bien pudiera aludir a Wiegels a modo de exorcismo y homenaje; cabe recordar que no hay que esperar al cubismo para la utilización de letras por parte de Picasso, y que este era un procedimiento de una cierta frecuencia en la época. En esa W invertida los genitales femeninos se metamorfosean visualmente en masculinos y a la inversa, en una intrigante ambigüedad andrógina. Resuena en ello la homosexualidad de Orfeo tras la muerte de Eurídice –a la que hace referencia Valeriano Bozal (2002, 45-46)–, pero también, a mi entender, una referencia más críptica: la del "Bello Absalom" del *Libro de Samuel* de la Biblia (*Samuel* 2 S 18: 9-15), el hijo del rey David que murió porqué su larguísima cabellera se enredó a las ramas de un roble mientras galopaba para huir; sus perseguidores pudieron, entonces, atravesarle el corazón con sus lanzas.

En tercer lugar, quisiera focalizar en el brazo y el puño izquierdo, cerrado prieto y dando impulso hacia atrás. Es casi el de un gigante de piedra, por más que acompase el balanceo de *La Dríada*, y recuerda a los puños neoasirios,[29] que, a mi entender, también tienen algo que ver con dos de los puños de dos de las mujeres de *Les Demoiselles d'Avignon*: el derecho de la que sostiene la cortina y el izquierdo de la que está a su lado. Es incierto qué significaban los puños neoasirios; en todo caso, podemos decir que un puño cerrado puede connotar cuestiones bien diversas (sin tener en cuenta lo que significará a partir de la revolución rusa y el advenimiento del comunismo): dolor (de parto, por ejemplo), empoderamiento, fuerza,

[29] Ver Soldi 2017. Agradezco al profesor Pedro Azara (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona-UPC) su ayuda para tratar de averiguar las posibilidades de esta relación, en la que profundizaré en textos por venir.

resistencia, empeño; esto nos lleva al último apartado, que dedicaré a la dimensión política del momento del alumbramiento de la peculiar modernidad de las obras gosolenses de Picasso.

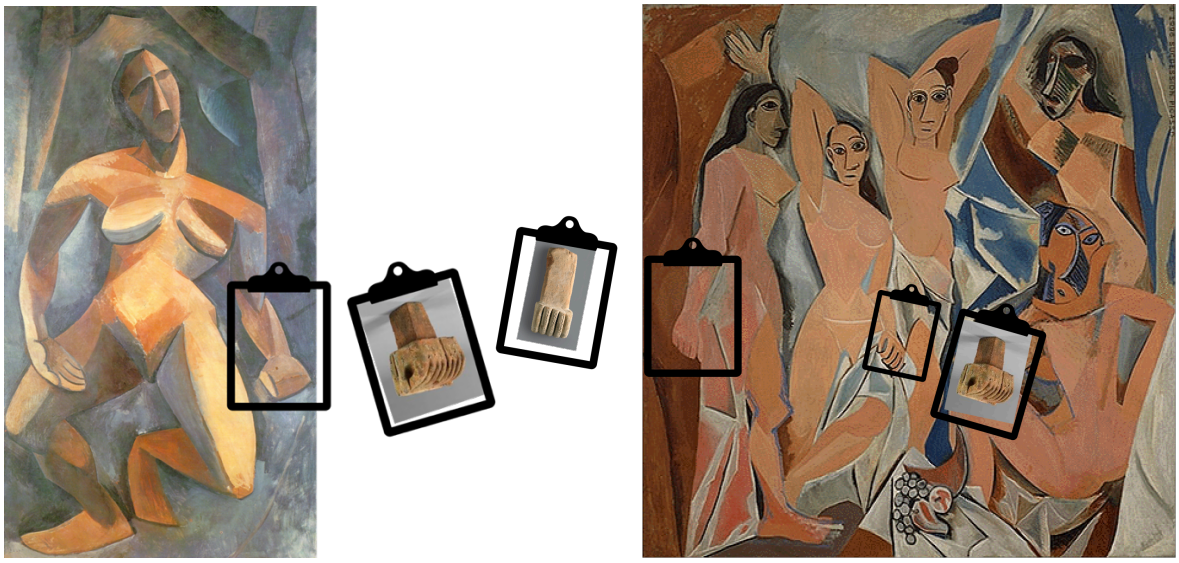


Fig. 13 Puño neoasirio, Musée du Louvre

Fig. 14 Pablo Picasso, Las Demoiselles d'Avignon, (1907,Óleo sobre tela, 243.9 cm × 233.7 cm, MoMa)

VII. Quinta vuelta de espiral a *lo driádico*: *La Dríada* como autorretrato. Propuesta de quiebro en lo político

En el primer apartado de este escrito he adoptado un compromiso hermenéutico: el de proponer, parafraseando a Valeriano Bozal, que "la iconografía de la mujer fuerte gosolense acompañará al artista malagueño en *La Dríada* considerada como autorretrato". Sin pretender argumentarlo exhaustivamente, sí daré algunos elementos para mirarla y sentirla desde este lugar.

La costumbre de mirar *picassos* lleva a la evidencia visual que muchas de las obras que no son autorretratos tienen, sin embargo, algo de ello, dada la pasión del artista por la (propia) metamorfosis. Vamos a ver en qué espectro de sentido *La Dríada* puede ser considerada, en una de sus capas de significación, un autorretrato.

Es difícil no sentir que *La Dríada* tiene algo de huida. Es un ser que corre por los bosques, de noche y con dificultad, como si al moái del Louvre no le hubieran cortado todavía cuerpo y piernas pero huyera ya con apuros de coordinación motora. Esta sensación viene incrementada por el hecho de que, tal como advierte Steinberg –y tal como he señalado en el primer apartado–, *La Dríada* tiene los pies traspuestos, como acontece en unas cuantas

obras de esta época. Voy a tratar de dar al respecto una explicación menos sofisticada y menos esotérica que la de este autor, y voy a vincularlo al momento político que estaba atravesando Picasso.

El *Journal Picasso* juega a menudo con señales más o menos crípticas para fechar y dar contenido biográfico a sus cuadros; aparecen en forma de letras (como en el caso de la W aludida en el apartado anterior) o de iconografías extrañas pero reconocibles a poco o más esfuerzo, como los pies intercambiados. Probablemente Steinberg no conocería las expresiones en castellano de "ir a contrapié" o "ir con el pie cambiado" o "andar con mal pie", que, de tan elocuentes, no hace falta descifrar; naturalmente, existen en inglés, pero no imaginó que Picasso estuviera siendo literal. Después de leer el libro de Annie Cohen-Solal, *Un étranger nommé Picasso*, y de haber conocido de cerca la redacción del capítulo de Gósol [30] –entre otros–, apuntaré una razón para esta peculiaridad de *La Dríada*, que no llegó a mi mirada hasta la preparación del Workshop que dio lugar a este texto, y que por tanto no pude incorporar a mi libro de 2007 ni en ninguno de los escritos posteriores dedicados a Gósol, ni pude compartirla con esta autora cuando estaba redactando su libro. Valga la aportación que propongo a continuación como una respuesta a algo que siempre me había preguntado.

¿Por qué Picasso fue a Gósol desde Barcelona, un lugar tan lejano, completamente ajeno a la modernidad, al que había que llegar primero en tren, hasta Guardiola de Berguedà, y luego en mulo, en un recorrido agreste de ocho horas de duración? Y, ¿Por qué no volvió a París en camino inverso? Ciertamente, Picasso optó (obligando a Fernande y al Fox Terrier) por iniciar su camino de retorno a París con otras ocho horas en mulo, esta vez de pronunciada subida y saliendo de madrugada por el camino de los trajineros de Gósol hacia Cerdanya, con el itinerario marcado en la última página del *Carnet Català* (MPB 113039 [39]; mantengo su ortografía):

Gósol – Vallvé (matxos)
– Puigcerdà – Ax (coche)
París (tren)

Tras la lectura del libro de Cohen–Solal, propongo –más allá de las tibias razones que se suelen dar (amistades, salud, exotismo…)– que fue por razones políticas y policiales. Así, por una parte, la carpeta de la policía francesa de Pablo Picasso (número 74.664) tenía inscrito

[30] Cohen-Solal 2021, 99-106.

"fiché S", que quería decir que era un "estranger activement surveillé" (extranjero de vigilancia obligada). La "S" quedó en su carpeta durante toda su vida, y ello comportaba no cobrar ningún sueldo (ni público ni privado). Por otra parte, la primavera de 1906 fue políticamente agitada en Barcelona, debido a la reciente constitución de la *Solidaritat Catalana*, a las manifestaciones del 20–22 de mayo y a las posibles reacciones policiales al respecto; Picasso llegó a la capital catalana el día 21. Tras tres días junto a su familia, era evidente que la situación era comprometida y que su vuelta a París podría resultar peligrosa para su situación legal en Francia; no era, ciertamente, el momento de volver a la capital francesa por medios convencionales, así que bien pudiera decidir emprender el camino alternativo de pasar la frontera por Gósol – Pas de Gosolans – Cerdanya – Francia, probablemente por recomendación del escultor Enric Casanovas.

Picasso llegó a Gósol seguramente el 25 de mayo. Lo que no esperaba era que en ese pueblo abrigado por montañas pirenaicas colosales encontraría lo que estaba buscando para su encallado proceso creativo, así que hizo de la necesidad virtud, o incluso *bonheur de vivre*, y se quedó en un tiempo robado; tal vez, inicialmente, para esperar que la rémora de las manifestaciones de mayo se aplacase cuanto antes; pero, finalmente, permaneció ocho semanas en Gósol porqué le asaltó su propia revolución, casi sin pigmentos ni pinceles entre sus enseres. Como he apuntado en el cuarto apartado, comenzó la ruta desde el pueblo hacia París el 23 de julio de madrugada, como todos los trajinantes que atravesaban en mulo el Pas de Gosolans. Mucho de lo que quedó atrás vivió para siempre en su proceso creativo. Y, de la misma manera que *Los segadores* de 1907 señalaba en el calendario que había pasado un año desde la estancia en Gósol de Picasso, *La Dríada* bien pudiera señalar que habían pasado dos desde que se alejó del pueblo, pero que la mujer fuerte mantenía su energía creativa, como la mantendría en muchos sus cuadros a lo largo de su producción –que no puedo inventariar en este artículo– y, también –o, sobretodo–, en la mayoría de los autorretratos.

Por esta razón, pondré punto final a este escrito avanzando una propuesta de quiebro de la espiral, tal como he anunciado en el segundo apartado. Propongo un quiebro en triángulo centrípeto que considere todas las vueltas de espiral desde el punto de vista del autorretrato. No hay espacio para desarrollarlo, pero cada lector podrá tajar cada vuelta en la consideración de *La Dríada* como autorretrato en situación de pseudoclandestinidad política, y atravesar cada uno de los virajes de la espiral –y, por tanto, todos–: el cuarto atendiendo a la admiración de Picasso por Stein y su aflicción por el suicidio de Wiegels, el tercero destacando su fascinación por el matriarcado gosolense y su vínculo con "Herminia", el segundo recordando su deseo de ser "el nieto de Cézanne", el primero reconstruyendo el devenir del

óleo de 1908 desde sus orígenes hasta tener un nombre definitivo, cincuenta años después de ser pintado y aparecer, ecosistémica y etológicamente, como *La Dríada*.

Gósol, primavera de 2022

Referencias

Acton, Harold (1970). *More memoirs of an Aesthete*. London: Methuen.

Baldessari, Anne (2016). *Icones de l'art Moderne. La Collection Chtchoukin*. París: Gallimard.

Baudelaire, Charles ([1863], 2015). *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Visor.

Camps, Teresa y Portell, Susanna (eds.) (2015). *Les cartes de l'escultor Enric Casanovas* Cerdanyola del Vallès: UAB.

Cohen-Solal, Annie (2021). *Un étranger nommé Picasso*. París: Fayard.

Daix, Pierre. *Le nouveau Dictionnaire Picasso*. París: Éditions Robert Laffont.

Doctorat Picasso. Museu Picasso de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Université de la Picardie Jules Verne _ Amiens http ://www.bcn.cat/museupicasso/es/investigacion/doctorado-picasso.html. Programa realizado con el patrocinio de la Fundació Banc de Sabadell y con la autorización de la *Picasso Administation*.

Fabra, Anna (2010). "Picasso en danza" https://ddd.uab.cat/pub/disturbis/disturbis_a2010n7/disturbis_a2010n7a2/AFabra.html

Feyerabend, Paul (1975). *Against Method*. London: Verso.

Gascón Chopo, Carles (2016). "Andorranes a Gósol". En Conxita Boncompte (dir.), *De "Pageses d'Andorra" a "Demoiselles d'Avignon": un viatge romànic*, Govern d'Andorra, pp. 137–151.

Goodman, Nelson (1988). "*Variations on variation, or Picasso back to Bach*. En *Reconceptions iin Philosophy, and other Arts and Sciences*. Cambridge (MA): Hackett, pp. 67–82.

Hume, David ([1757], 2008). *Of the Standard of Taste. La norma del gusto*. Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat.

Jaques Pi, Jèssica (2007). *Picasso en Gósol, 1906: un verano para la modernidad*. Madrid: Visor.

—— (2018a). "Le séjour à Gósol", en el Catálogo *Picasso : bleue et rose* (Le Bon, Laurent ed.). Musée d'Orsay – Musée national Picasso-Paris. París: Hazan, 317-334 / (2019) "The

stay at Gósol", *Picasso, the blue and rose periods*. Riehen: Fondation Beyeler, 228-235./"Der Aufenthalt in Gósol". *Der Junge Picasso, Blaue and Rosa Periode*. Riehen: Fondation Beyeler, 228-235.

—— (2018b). "Picasso en el verano de 1906: el paisaje de *Pau de Gósol*", en Orueta, Cecila (ed.y fotógrafa) *Los paisajes españoles de Picasso*. Madrid: Nórdica.

—— (2018 c). "L'harem"; "La dona dels pans"; "Josep Fondevila"; "Nu ajagut (Fernande)"; "Cases sobre un Pujol"; "La bòbila (o la fàbrica) d'Horta"; "Retrat de Fernande Olivier (o Cap de Fernande sobre fons de muntanyes)". Barcelona: Ed. Enciclopèdia catalana.

—— (2019). "Idées esthétiques et théâtre engagé: *Les quatre petites filles de Pablo Picasso*". *Proceedings de la European Society of Aesthetics*, 11 : 375–398. https://www.eurosa.org/wp-content/uploads/ESA-Proc-11-2019-Jaques-Pi-2019.pdf

—— (2020). "El Carnet Catalán", en el catálogo Gual, Malén (ed.) *Picasso. Los carnets*: 341-363. Barcelona, Museu Picasso de Barcelona.

—— (2021). "When Pablo Picasso was Pau de Gósol or the Birth of Cezanne's Grandson". *OJO*,3. https://www.picasso.fr/details/ojo-le-journal-juin-2021-ojo-40-a-lire-quand-pablo-picasso-etait-pau-de-gosol-ou-la-naissance-du-petit-fils-de-cezanne-1-pau-de-gosol-une-atmosphere-cezanienne-et-une-vie-quotidienne-primitive-pablo-devient-pau

—— (2021) "Les langues de Picasso: Hibridations, tensions, ventriloquies, silences et nombres", en Cohen-Solal, Annie (Ed.), *Picasso l'étranger*, catálogo a la exposición homónima. París: Fayard – Musée de l'immigration – Musée Picasso de París.

—— (2022) "Carnet Paris-Gósol (MP1857)", en el Catálogo razonado del Musée Picasso de París.

—— *Lo driádico: La iconografía de la mujer fuerte en la obra de Picasso.* Sesión del Doctorado Picasso, en el primer semestre del curso *Lecturas ginocéntricas de la obra de Picasso*, 18/01/2022 https://youtu.be/N6p8-XwQZkI

Léal, Brigitte (1996). *Picasso, carnets de dessins : 1899 – 1924*. Paris : Musée Picasso.

Merleau-Ponty, Maurice (1966). *Sens et non sens*. París: Gallimard.

Palau i Fabre, Josep (1990). *Picasso y el cubisme 1907–1917*. Barcelona: Ed. Polígrafa, S.A.

50 ans d'art moderne, 2ª edition. Bruxelels, Expositioms Internationales des Beaux-Arts, Bruxelles 1958.

Richardson, John (1996). *A Life of Picasso*. Volume II *1907-1917*. London: Pimlico.

Sabartés, Jaime (1943 original en francés, 1953 primera edición en castellano). *Picasso, retratos y recuerdos*. Madrid: Afrodisio Aguado.

Soldi, Sebastiano (2017). "*Assyrian Clay Hands* in the Architecture of the Ancient Near East". *Metropolitan Museum Journal* 52: 8-23.

Stein, Gertrude (1909). *Picasso* (*Literary portrait*). *Writing*s 1903–1932 New_York: The Library of America, 282-284.

—— (1923). *If I Told Him: A Completed Portrait Of Picasso*. *Writing*s 1903–1932 New York: The Library of America, 506-508. https://www.youtube.com/watch?v=M9yWb-ZmyrI

—— (1933a). *The Autobiography of Alice B. Toklas*. *Writing*s 1932–1946 New York: The Library of America, 495-534.

—— (1933b). *The Making of Americans: A History of a Family's Progress*

—— (1938). *Picasso*. *Writing*s 1903–1932 New_York: The Library of America, 282-284.

Steinberg, Leo (1979). *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*. New York: Oxford University Press.

—— (1988). "The Philosophical Brodel". *October* 44: 7–74. Boston: MIT.

Sutherland Boggs, Jean (1964). *Picasso and Man*, The Art Gallery of Toronto. Toronto: The Montreal Museum of Fine Arts.

Warburg, Aby ([1921-1929] 2010). *Atlas Mnemosine*. Madrid: Akal.

Will, Barbara (2012). *Unlikely Collaboration. Gertrude Stein, Bernard Faÿ and the Vichy Dilemma*. New York: Columbia University Press.

Zervos, Christian (1942 y 1973). *Pablo Picasso*, Vol. II (1): Œuvres de 1906–1912; Vol. XXVI. Paris: Éditions " Cahiers d'Art ".

Bibliografía de Valeriano Bozal sobre Picasso

(1972). *Historia del arte en España*. Madrid: Istmo.

(1978). *El Arte del siglo XX: I, La construcción de la Vanguardia, 1850-1939*. Madrid: EDICUSA.

(1981). "El escultor Pablo Picasso". *Nueva Estafeta* 27: 34-39.

(1991). *Los primeros diez años 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Madrid: Visor.

(1995). "Pablo Picasso", en *Pintura y escultura españolas del siglo XX* (3ª ed.), en *Summa artis: historia general del arte vol. 36*. Madrid: Espasa-Calpe, 173-286.

(1996). *Antes del informalismo: arte español, 1940-1958,* en la *Colección Arte Contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

(1998a). *Antes del informalismo: arte español, 1940-1958,* en la *Colección Arte Contemporáneo* (nueva ed.). Palma de Mallorca: Fundació Pilar i Joan Miró.

(1998b). "Guernica en la tradición pictórica". *La balsa de la Medusa* 48: 83-99.

(1999a). "Picasso clásico. La pintura del viejo", en Francisco Calvo Serraller (ed.), *El realismo en el arte contemporáneo*, *1900-1950*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 29-53.

(1999b). "Hacer del cuerpo un paisaje", en Ocaña, M. Teresa (dir.), *Picasso: paisaje interior y exterior*. Barcelona: Museu Picasso / Electa, 7-11.

(1999c). *Picasso*. Madrid: Electa.

(2002). "La Dríada", en Argullol, R., Ashton, D., Bonet, J. M., *Picasso*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

(2003a). "Il noucentisme e oltre", en AA. VV., *Modernismo e Avanguardia. Picasso, Miró Dalí e la pittura catalana.* Cremona: Museo Civico Ala Ponzone, 61-69.

(2003b). "Las 'señoritas' de Picasso", en AA. VV., *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España, 1890-1914*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

(2003c). "Picasso y la tradición de lo grotesco en el arte español", en Ocaña, M. Teresa., Leal, B. (dir.), *Picasso, de la caricatura a las metamorfosis de estilo.* Barcelona: Museu Picasso/Lundwerg, 19-31.

(2004a). "El Retrato: las caras de la historia". *Descubrir el arte* 69: 16-24.

(2004b). *El Tiempo del estupor: la pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial.* Madrid: Siruela, *La Biblioteca azul. Serie mínima vol.* 6.

(2006a). *Estudios de arte contemporáneo* (2 vols.). Madrid: Visor.

(2006b). *Picasso en Boisgeloup, con Marie-Thérèse y en torno a L'homme au mouton.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

(2014). "El pintor y la modelo", en Ocaña, M. Teresa. (dir.) *Picasso en el taller.* Madrid: Fundación Mapfre, 54-79.

(2017). "*La Montserrat*, resistence and grief", en AA. VV., *González, Picasso & Friends.* La Haya: Gemeentemuseum Den Haag, 62-71.

Lista de imágenes

Fig. 1 – Pablo Picasso, *La Dríada* (1908, Óleo sobre tela; Z II (1); 113, 185 x 108 cm, Museo del Ermitage)

Fig. 2 – Pablo Picasso, *Portadora de yesca* (1906, Pluma, tinta china y guache sobre papel, MP 1857 (53r); 17,4 x 12 cm, Museo Picasso de París)

Fig. 3 – Montserrat Marcos Mahón y *Blanquet*a (2022) – Foto familiar.

Fig. 4 – Pablo Picasso, *Pareja acostada con criatura* (1906, *Carnet Català*, MPB 113.039.13R, Museo Picasso Barcelona.)

Fig. 5 – Barbarica de Cal Farinas – Foto familiar

Fig. 6 – Barbarica y Joan de Cal Farinas – Foto familiar

Fig. 7 – Pablo Picasso, *Herminia* (1906, *Carnet Català*, MPB 113.039.26R Museo Picasso Barcelona.)

Fig. 8 – Pablo Picasso, *Tête de femme* (1905-1906, MP1857 (69r) Museo Picasso de París)

Fig. 9 – Pablo Picasso, *Los segadores* (1907, ZII (1), 2; 65 x 81,5 cm., Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Nº INV. CTB.1979.39)

Fig. 11 – Moái -Musée du Louvre

Fig. 12 – Rosalía Vila, *Con altura* (2019, de autoría compartida con J Balvin y con la participación de El Guincho) minuto 2:20

Fig. 13 – Puño neoasirio , Musée du Louvre

Fig. 14 – Pablo Picasso, *Las Demoiselles d'Avignon*, (1907, Óleo sobre tela, 243.9 cm × 233.7 cm, MoMa)