

## Vividoras y señoritas. Romero de Torres y Picasso en el burdel de la polémica y la vanguardia

FRANCISCO JAVIER PÉREZ ROJAS

Universidad de Valencia

### RESUMEN

Este artículo se centra en la paradójica relación entre el cuadro *Vividoras del amor* de Julio Romero de Torres y *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso, así como sus contextos y circunstancias en el ámbito artístico de una época. Es también una historia de mujeres, de mujeres marginales y caídas, de censura, de provocación y de libertad.

**Palabras clave:** Julio Romero de Torres, Picasso, burdeles, censura, grotesco.

### ABSTRACT

This paper focuses on the paradoxical relationships between two singular paintings of Julio Romero de Torres and Picasso, on their contexts and circumstances in their artistic realm. But it is also a women's story, a story of marginal women, of censorship, of transgression and liberty.

**Keywords:** Julio Romero de Torres, Picasso, brothels, censorship, grotesque.

Una historia cualquiera difícilmente se puede concebir como un desarrollo lineal de hechos. Por más que exista un camino dibujado, las ramificaciones, accidentes y encuentros de todo tipo que intervienen directa o indirectamente en el curso de los acontecimientos son tantos que hacen imposible una selección que refleje la trascendencia de los mismos. Vidas y creaciones paralelas que van siguiendo su curso se entrecruzan a veces de manera imprevista sin volver quizás a hacerlo nunca más, pero el encuentro o la visión tangencial puede ser decisivo en la concreción de otra acción que quedaba fuera de todo cálculo. Las historias de estos encuentros pasan con frecuencia al terreno de lo impreciso, de lo secreto o del olvido. La crónica de aquello que ha enriquecido la mirada de un artista activando su imaginación y recursos es abrumadora y está llena a la vez de innumerables

lagunas. La mirada curiosa e inquieta hacia una creación ajena puede sugerir o invitar a otro artista a desarrollar su propia versión o simplemente suscitar una idea que va tomando forma por caminos diametralmente opuestos. El análisis de las consecuencias o derivaciones de esa proyección de la mirada sobre lo otro se puede situar en el campo de lo posible cuando documentalmente no hay nada que con absoluta certeza lo certifique, pero en tal hipótesis o conjetura la historia se reescribe y en su narración se desvelan otras vías y podemos también descubrir lo que casi paralelamente sugirió en otro ámbito y también sus coincidencias. Este artículo se mueve en esa línea: la paradójica relación que me pareció apreciar entre detalles de un cuadro de Romero de Torres (1874-1930) y otro de Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), así como sus contextos y circunstancias en el ámbito artístico de una época, fue el desencadenante principal de esta investigación. Es la historia de unos cuadros polémicos e importantes en el conjunto de la creación de sus autores a pesar de las diferencias tan abismales en sus respectivos universos plásticos. Es también una historia de mujeres, de mujeres marginales y caídas, de censura, de provocación y de libertad en suma<sup>1</sup>. El azar o los avatares de los acontecimientos históricos pueden hacer que una obra dada tenga unas repercusiones mayores que las que habría que concederle por su valor intrínseco, cuando por distintas causas se convierte en estímulo para otros artistas, ampliando el abanico de posibilidades o sugiriendo ideas que el receptor puede transformar en geniales. La historia del arte y la creación artística son fruto también de una serie de encadenamientos, viajes y encuentros que no siempre responden a una lógica evolutiva y lineal. Una obra ignorada puede descubrirnos, de repente, unas afinidades, proyecciones y deudas que no son las previstas, sobre todo si se transita por los senderos preestablecidos de una historia del arte de la modernidad que niega valor a lo periférico o no sancionado, a las creaciones híbridas e impuras.

Aunque Romero de Torres figura en la actualidad entre los artistas españoles de principios del XX que más atención ha acaparado, ha sido recientemente cuando se ha comenzado a estudiar y analizar con mayor detenimiento sus obras<sup>2</sup>, descubriendo el poder evocador de un universo peculiar y misterioso. Aunque admitido como mito, fue también un pintor en parte prohibido durante los años de la dictadura por la carga erótica que

1 Una versión anterior del presente artículo fue publicada en el catálogo de la Exposición *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*. Córdoba 2003 (comisariada por J. Brihuega y J. Pérez Segura) y en el libro *Pigmalión o el amor por lo creado*, Valencia, 2005 (Facundo Tomás e Isabel Justo, eds.). El hecho de haber dado con nuevos datos que refuerzan la hipótesis del trabajo nos ha llevado a publicarlo de nuevo, no obstante, se han eliminado ahora algunos de los epígrafes anteriores dedicados a estudiar cuestiones estilísticas o a comentar la evolución posterior de Romero de Torres con relación al espíritu del Art Déco, y se han matizado otras cuestiones de tipo general.

2 Por centrarme en los trabajos más recientes: Alberto Villar Movellán. "Romero de Torres" en *Julio Romero de Torres desde la plaza del Potro*, Madrid, Electa, Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, 1994, pp. 17-34 analiza con mayor detenimiento las pinturas *La consagración de la copla* y *La saeta*. Junto a los artículos de José María Palencia Cerezo y Fuensanta García de la Torre en el citado catálogo, podemos destacar entre la amplia bibliografía acerca de Romero de Torres: F. Zueras Torrens, *Julio Romero de Torres. Su vida, su obra y su mundo*, Córdoba, Ayuntamiento, 1ª ed 1973, 2ª ed 1980; M. Salcedo Hierro, *El Museo Julio Romero de Torres*, León, Everest, 1978; A. Basualdo, *Julio Romero de Torres*, Barcelona, Labor, 1980, con prólogo de M.A. Campoy; Valverde

exhibía su obra. En realidad, sus desnudos no mostraban más centímetros de carne que los del Museo del Prado, pero en los cuadros de Romero de Torres había algo de pecado complaciente, un pecado sin arrepentimiento que no tiene miedo en decir su nombre, que sus protagonistas sufren como un destino fatal

Sin embargo, la polémica en torno a su obra empieza ya en fechas anteriores. Desde este punto de vista podríamos detenernos en una composición suya a la que en ocasiones se cita en la bibliografía dedicada al pintor, pero a la que apenas se le habían dedicado unas breves líneas: me

refiero al controvertido cuadro *Vividoras del amor* (Fig. 1), realizado en 1906, que su autor había seleccionado para que lo representase en la Exposición Nacional de ese año junto con otras obras. Si aquella no hubiera resultado tan polémica para la moral de ciertos sectores reaccionarios de la época, es incluso probable que hoy no nos despertara más interés y curiosidad que otros cuadros coetáneos, pero lo rechazado adquiere con el tiempo una nueva di-

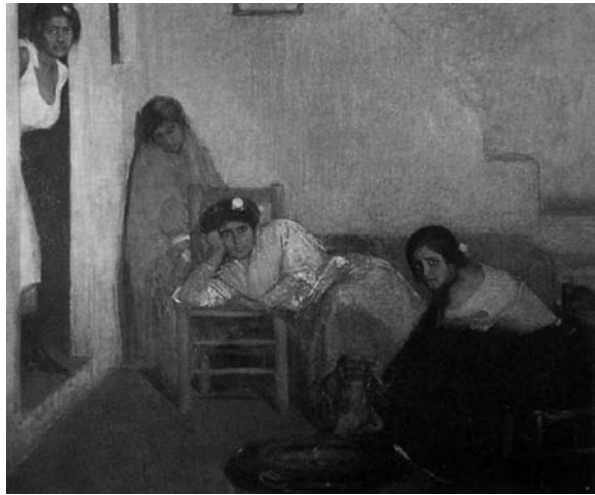


Figura 1. Julio Romero de Torres. *Vividoras del amor*. 1906.

mensión histórica y valor añadido, incluso puede erigirse en pieza clave de un período para los interesados por seguir otras rutas no oficiales o convencionales, por cuanto la obra censurada significa de oposición y brecha a un gusto o moral hegemónicos. La lista en este sentido es tan extensa que un capítulo primordial de la historia del arte moderno es una historia de escándalos, de rechazados o de salones de rechazados.

El cuadro *Vividoras del amor* fue presentado por Julio Romero de Torres a la Exposición Nacional de 1906 y rechazado por inmoral junto con *El Sátiro*, del valenciano Antonio Fillol, *Nana*, del madrileño José Bermejo, y *Esperando*, del sevillano Juan Hidalgo Linares. Luego, como se ha ido repitiendo en distintas publicaciones, estas obras rechazadas se exhibieron en un local situado en el número 12 de la madrileña calle de Alcalá con el reclamo de “rechazados por inmorales en la Exposición Nacional de Bellas Artes”. En

---

Candil y Píriz Salgado, *Catálogo del Museo Julio Romero de Torres*. Córdoba, Ayuntamiento, 1983; F. Calvo Serraller, “La hora de iluminar lo negro: tientos sobre Julio Romero de Torres”, *Catálogo de la exposición Julio Romero de Torres (1874-1930)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1993; por último cabe reseñar el extenso y catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega Sierra y Javier Pérez Segura, *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*, Córdoba, 2003, con textos entre otros de Fuensanta García de la Torre, Mercedes Mudarra, Mario Mellado, Fco. Javier Pérez Rojas, Juan Antonio Ramírez, Estrella de Diego, Diana B. Wechsler y Ángel Llorente.

realidad se trataba del Centro Andaluz, donde se mostraron del 15 al 22 de mayo<sup>3</sup>. Parece ser que, de todas ellas, fue la pintura de Romero de Torres la que más atención despertó entre los visitantes, lo que motivó que al pintor cordobés se le ofreciese un banquete de homenaje en el restaurante de Madrid La Huerta<sup>4</sup>.

## 1. LAS CONSIDERACIONES DEL JURADO: LA INMORALIDAD DEL ASUNTO Y LA ALTA FINALIDAD DE LA BELLEZA

Las actas de las reuniones del Jurado de Pintura de la Exposición Nacional de 1906 son documentos excepcionales para seguir las incidencias del rechazo de estas obras y su historia. Pero para mejor situarnos en el contexto y ambiente de la época, no olvidemos que la Exposición Nacional de 1906 coincidía con fechas de cierta expectación: era en mayo cuando se casaba el rey Alfonso XIII, y el atentado de la boda y las noticias de la exhibición casi se reparten el espacio de la prensa en esos días. El jurado de pintura de este certamen estaba integrado por Francisco Pradilla como presidente, junto con los vocales Eugenio Álvarez Dumont, Gonzalo Bilbao, Luis Menéndez Pidal, Salvador Viniegra, Enrique Martínez Cubells y Francisco Maura. La presidencia del jurado de todas las secciones tocaba a Martín Rosales, ostentando Pradilla la vicepresidencia<sup>5</sup>. El 22 de abril de 1906 comenzaron aquéllos el examen de las obras presentadas, pero fue en la reunión del 24 de abril cuando se observó la presencia de cuatro obras que: “por la índole del asunto y forma de expresión merecieron especial atención, decidiéndose dar carta al señor presidente y llevar el asunto al pleno, por la gravedad que revestía”<sup>6</sup>. Los cuadros en cuestión eran los ya citados de Bermejo, Romero de Torres, Hidalgo y Fillol.

Pero esta deliberación había tenido lugar cuando faltaba uno de los miembros, Gonzalo Bilbao Martínez, que tomó posesión de su cargo el 24 de abril. Gonzalo Bilbao se encontraba, pues, con una patata caliente que habían sacado del horno sin su presencia, pero que se debió de comer sin mucha gana. Probablemente no le interesaría disentir del resto de sus compañeros. El acta de ese día deja claro que el motivo de censura no era relativo a la calidad de las obras, sino al asunto y a la manera de presentarlo. Es decir, las obras les debieron parecer demasiado directas y nada simbólicas, y su contenido provocativo se intensificaba con los mismos títulos. Pero en cualquier caso era un problema que exigía una presta solución, pues eran pinturas que por la índole del asunto no debían figurar “por cuanto ofenden la decencia y el decoro”, pero no encontraban en el reglamento medidas para llevar a cabo el rechazo de las mismas. Sólo una Real Orden adicional (17 de abril

3 R.R., “De arte. Pintores y escultores”, *España Nueva*, Madrid, 15 mayo, 1906.

4 Zueras, *Romero de Torres*, p. 19.

5 B. de Pantorba, *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J.R García Rama, ed., 1980, p. 195.

6 *Archivo de la Administración General del Estado*, Alcalá de Henares, sección Educación legajo 31-6849.

de 1903) subsanando omisiones del reglamento justificaría que se dictase una disposición para resolver el conflicto<sup>7</sup>.

Si se tiene en cuenta que se habían reunido a la una y finalizan la reunión a las veinte horas, no cabe duda que el asunto no fue rápidamente despachado. Se planteaba una cuestión legal, pero dado que cada sección tenía libertad absoluta para admitir o rechazar las obras con arreglo a su criterio, y teniendo en consideración la índole del asunto, se acabó por decidir el rechazo. Pradilla citaba como precedente y ejemplo válido lo ocurrido en el Salón de París de 1884, en el cual el Jurado rechazó un cuadro por considerarlo inmoral. La carta de la Subsecretaría de Bellas Artes dirigida al presidente de la Sección de Pintura resume todo el proceso e indica cual era la vía para resolver la polémica cuestión suscitada por las obras rechazadas<sup>8</sup>.

El acta de la reunión del 27 de abril daba cuenta de que había recibido la anterior R.O. en respuesta a la consulta que se había elevado a la superioridad, facilitándole al jurado su toma de decisión el aclarar las deficiencias reglamentarias. Pero es en la reunión del 30 de abril, tras realizar un detenido examen de todas las obras presentadas para que figurasen en la sección de pintura, cuando se acordó por unanimidad su no admisión “por no hallarlo conforme con el respeto y decencia que se debe al público sin responder tampoco a los altos fines en que nuestro arte, por ser bello, debe inspirarse, máxime tratándose de una manifestación pública y oficial de la cultura artística nacional”<sup>9</sup>.

7 Véase nota anterior.

8 Recogemos los últimos párrafos de este cansino y repetitivo documento ya que en ellos se reafirma la vía libre otorgada al jurado para actuar en criterio: “Los artículos 32 y 34 del reglamento conceden a cada sección una autonomía absoluta prescribiendo el 35 que los acuerdos del jurado son irrevocables por lo que entiende que para nada debe inmiscuirse ese ministerio en lo que se refiere a la admisión o no admisión de obras. [...] estima el que suscribe que por las razones antes expuestas no es ya hora de introducir variación alguna en el reglamento, que no es necesaria, en el caso actual, porque por encima de las leyes y reglamentos existe un principio moral que todos estamos obligados a cumplir y a hacer cumplir como lo entendió el jurado en pleno en la última sesión [...]. Considerando que es facultad exclusiva de cada sección del jurado admitir o rechazar las obras puesto que si bien es cierto que no hay precepto alguno en el reglamento que de manera expresa determine que el jurado rechaza aquellas obras que atacan a la moral, no lo es menos que el art. 34 que se refiere a la admisión de obras no prescribe que el jurado habrá de limitarse a la admisión o no admisión de las obras aludiendo al valor artístico, sino que trata en general de dicha admisión, y por lo tanto lo mismo puede referirse al valor artístico que a la índole del asunto, interpretación que ha dado el jurado con el acuerdo antes transcrito. Considerando que la sección de pintura del jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes afirma en su escrito “que hay cuadros que no deben, a su juicio figurar en público certamen por cuanto ofenden a la decencia y al decoro.” S. M. el Rey (q.d.g.) ha tenido a bien disponer: 1º Que no ha lugar por ahora a la reforma del Reglamento. 2º Que esta reforma no es necesaria para el caso que se trata, puesto que el jurado en pleno y por unanimidad ha interpretado el reglamento acordando “Que tiene libertad absoluta cada sección para admitir o rechazar las obras, ya teniendo en cuenta la forma de la obra ya la índole de su asunto”. 3º Que desde el momento en que la sección de Pintura estima que hay obras que su juicio “no deben figurar en público certamen por cuanto ofenden a la decencia y al decoro” deben rechazarse, comunicando esa decisión a los interesados. Lo que traslado a V.E. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde a V.E. muchos años. Madrid 27 abril 1906”.

9 *Archivo de la Administración General del Estado*, Alcalá de Henares, sección Educación legajo 31-6849. Acta de la sesión celebrada el día 27 de abril de 1906.

Aunque la decisión del Jurado fue muy contestada por los medios públicos de comunicación, las actas de las sesiones celebradas del 1 al 10 de mayo dan cuenta de los apoyos recibidos, entre ellos una carta de Dionisio Baixeras, presidente de la Sección de Prensa y Artes Gráficas del Comité de Defensa Social, el cual manifestaba su más viva satisfacción por el acuerdo de rechazar varias obras en la Exposición Nacional por su carácter inmoral, constituyendo dicho acuerdo “un gran paso en el camino de la dignificación del arte que no necesita ciertamente ir a buscar su inspiración en asuntos inmorales, y por esto la sección acordó felicitarle, deseando que tenga imitadores su nobilísima conducta”<sup>10</sup>.

En definitiva, el informe del jurado consideraba que las pinturas no respondían a una estética que entendían debía estar al servicio de la dignificación e idealización de los valores tradicionales, aunque estos fueran presentados con un estilo realista. Por consiguiente, el tema o motivo desarrollado no debía traspasar el límite de lo correcto, siendo una transgresión inaceptable cualquier cuestionamiento del orden moral y político establecidos. El realismo admitido no debía desembocar en un naturalismo que desvelase otras realidades que consideraban tabú; de ahí la expresión de que las obras no respondían “tampoco a los altos fines en que nuestro arte, por ser bello, debe inspirarse”. Criterios que son los mismos que los de Baixeras: una concepción dignificadora del arte irreconciliable con la manifestación de ciertas realidades. Dionisio Baixeras representaba un naturalismo suave que en nada se aproximaba a las obras de los rechazados.

El 11 de mayo de 1906 todavía se siguen teniendo noticias de otros apoyos y felicitaciones dadas al Jurado, ahora por la organización de la exposición y sus decisiones. Entre los escritos y notificaciones adjuntos de ese día hay también otra carta, firmada por varios artistas, que felicitan al jurado de la sección de pintura por el acierto y “recio criterio” que han mostrado en la selección, distribución y colocación. Con su loable esfuerzo han conseguido que sea “el actual certamen del buen gusto y de la cultura artística nacional”<sup>11</sup>. Del conjunto de obras presentadas a la exposición habían sido rechazadas por motivos de calidad sesenta y cinco más las cuatro polémicas “atentatorias a la decencia y al decoro”<sup>12</sup>.

## 2. LAS VOCES DISCORDANTES: UN PECADO MORTAL ARTÍSTICO

La reacción de la prensa no tardó en producirse, dando cuenta ampliamente de lo ocurrido e incluso haciéndose eco del asunto algunas revistas extranjeras. Es imposible

10 *Archivo de la Administración General del Estado*, Alcalá de Henares, sección Educación legajo 31-6849. Acta de las sesiones celebradas los días 1 – 10 de mayo de 1906.

11 Este escrito, dado en Madrid el 12 de mayo de 1906, iba firmado, entre otros muchos nombres, por Meifrén, A. García Mencia, Ramón Pulido, L.C. Iborra, Verdugo Landi, Rafael de la Torre, López Mezquita, Juan José Gárate, Cabello Izarra, Carlos Verger, Ángel Andrade, José Pueyo, Eduardo Chicharro, Manuel Benedito, E. Peña, Medina Vera, Muñoz Lucena, M. Ramos Artal, Juan Zuloaga, Francisco Llorens, J. de Sotomayor. Tanto este escrito como el anterior de Baixeras estaban redactados con la intención de amortiguar las duras críticas de la prensa en días anteriores.

12 *Archivo de la Administración General del Estado*, Alcalá de Henares, sección Educación legajos 31-6852-6849.

reflejar ahora todo lo que se escribió acerca de la decisión del Jurado, pero recogeremos algunos de los textos más significativos. *El País*, que ya había dado a conocer la antes citada Real Orden por la que se le daba plena autoridad al Jurado, opinaba que era una ligereza la decisión del Jurado de Pintura, y prudente y habilidosa la disposición ministerial, “El arte exige una amplitud de criterio y una altura de miras que en la presente ocasión se ha echado de menos”<sup>13</sup>.

En un artículo publicado en días siguientes, José Ferrándiz veía la decisión como manifestación de un catolicismo tartufesco en expansión que pretendía introducirse también en las artes. No se olvide que a la sazón llovía sobre mojado, pues por esas fechas grupos integristas venían defendiendo con fuerza posiciones extremas de oralidad que afectaban a la liberalización de las costumbres y llegaba a la expresión artística. En la reunión que poco después tuvo lugar en Barcelona, presidida por el jefe integrista Nocedal, dejan abierta ya la posibilidad de intervenir en la vida política<sup>14</sup>. No es por ello nada raro el que en la crítica de *El País* se asocie la decisión del rechazo con actitudes inflexibles que están dibujándose en el ambiente, encarnadas por integristas como el padre Nocedal:

“El conde de San Luis, también integrista y devoto de la Compañía de Jesús, nuestra dominadora, se pavoneará lo mismo que Nocedal. Nadie habrá olvidado que mandó retirar de los escaparates las copias fotográficas de las Tres Gracias de Rubens y que El Siglo Futuro, al colmarlo de elogios por tan relevante servicio a la mogigatería, pidió al Gobierno que retirara del Museo del Prado y que destruyera esos lienzos y todos, absolutamente todos, los desnudos, cualesquiera que fueran sus méritos y autores [...]. Quisiera yo haber visto a los señores del margen, reunidos en Jurado de una exposición de arte retrospectivo, a la cual hubieran sido llevados los originales o las copias de todas esas obras cristianas, que nunca la iglesia, ni los jesuitas, ni Nocedal II, anatematizaron ¿las habrían rechazado igualmente? Porque me río yo de *El Sátiro*, *Nana*, de *Vividoras del amor* y *En espera*, los cuatro cuadros en entredicho, si los comparamos con los innumerables sátiros, faunos, desnudas ninfas y provocativas diosas que en grupos de escultura, en tablas, mosaicos y frescos, adornan los palacios y jardines de monarcas muy católicos de Europa, y ¿qué digo? del mismo Vaticano. [...]

Con modestia de buenos cristianos, eso sí, han querido que el honor recaiga sobre el ministro; pero allí en las alturas les han dicho de real orden: ¡Oh no, eximios patronos de la pudibundez católica, disfrutad íntegra, ya que al integrismo favorece, la gloria de vuestro fallo; nuestro galardón ya lo recibiréis por añadidura, y a quien Nocedal se la dé, el P. Coloma se la bendiga”<sup>15</sup>.

El crítico de *El Liberal*, Rafael Doménech, consideraba el hecho como un cambio de criterios que invitaba a una seria reflexión sobre lo que puede acontecer en el mundo

13 “Exposición general de Bellas Artes”, *El País*, Madrid, 29 abril, 1906.

14 “Los integristas”, *La Vanguardia*. Barcelona, 13 mayo, 1906, p. 8.

15 J. Ferrándiz, “De arte y artistas. Tartrufo y el desnudo”, *El País*, Madrid, 2 mayo, 1906.

artístico, y recordaba cuadros de similares asuntos como *La bestia humana* (Fig. 2), *Trata de blancas* (Fig. 3) y *La esclava*, por lo que era evidente que lo que a unos jurados le parecía pecaminoso a otros no:

“El juicio es de peso, pues, entre otras razones, forma parte del referido Jurado un excelente artista que conoce el paño, es decir, que sabe lo que son pinturas de dichos asuntos [...]. Durante muchos años, los directores del Museo del Prado creyeron que bastantes cuadros de él no debían estar expuestos a todas las miradas, y crearon y sostuvieron una sala reservada para aquellas obras [...]. Tras la suspensión de la sala reservada, vinieron en diferentes Exposiciones los cuadros primeramente citados –el último de la serie *La esclava*, una pobre ramera con algunas compañeras de profesión. La conciencia moral de nuestro público reacciona: primero mandando retirar del escaparate una reproducción fotográfica de *Las tres gracias* de Rubens; ahora rechazando de la exposición, por inmorales, los cuatro cuadros de referencia”<sup>16</sup>.

En otros artículos de Doménech dedicados a la cuestión de la moralidad en el arte finalizaba con una lapidaria conclusión:



Figura 2. Antonio Fillol. *La bestia humana*. 1897.

Y ustedes, señores jurados, al declarar que las obras rechazadas lo eran, no por falta de condiciones artísticas, sino por apartarse de este fin último, que decían los teólogos salmanticenses, han pecado contra el Arte. Y ahora pregunto: Estando en pecado mortal artístico, ¿pueden ustedes cumplir bien con su sacerdocio? ¿O debieran, más que en juzgar, en arrepentirse y purificarse del pecado cometido?

Porque, señores jurados, no sólo han incurrido en pecado artístico; no sólo se han apartado de la pura ortodoxia y caído del lado heterodoxo más rabiosos (¡el de Proudhom!), sino que han incurrido también en ridículo tal, que puede ser tan grande como el del Jurado de la Exposición de Lieja”<sup>17</sup>.

A. de Saint-Aubin, en su crónica española de la revista francesa *L'Art et les Artistes*, hablaba a su vez de la centralización de la vida artística y como comenzaban a escucharse voces disonantes entre los más jóvenes. Como era difícil para un artista mantenerse sen-

16 R. Doménech, “La vida artística. Consecuencias Lógicas”, *El Liberal*, Barcelona, 1 mayo, 1906.

17 R. Doménech, “La vida artística. Exposición Nacional de Bellas Artes. La moral en el arte”, *El Liberal*, Madrid, 11 mayo, 1906.



cillamente con su trabajo profesional, privilegio reservado a unos cuantos consagrados, la lucha por obtener una medalla en las exposiciones era encarnizada e implacable, tanto por la distinción jerárquica que ello suponía, cuanto por las posibilidades que abría el obtener el codiciado galardón. Si la cantidad que correspondía a la primera medalla podía ser atractiva, cinco mil pesetas, no era menor el prestigio académico que otorgaba, ya que además favorecía el acceso para las plazas de las escuelas de arte en los concursos oficiales<sup>18</sup>.

Otro de los artistas afectados por el rechazo, Antonio Fillol, había presentado también a la Exposición de 1906 un desnudo fuertemente erótico, *Flor deshecha*, que paradójicamente fue admitido sin problemas. Aunque la obra aludía a la pérdida de la virginidad, jugaba con elementos simbólicos que la hacían más aceptable para los veladores de la moral. En realidad Fillol desnudaba a la protagonista de una pintura de Ignacio Pinazo, *Muchacha herida por Cupido* (1889) (versión modernizada de Venus y Cupido), que decoraba un salón de la cervecería El León de Oro de Valencia, y ambas obras remitían a su vez al célebre cuadro de Henri Gervex, *Rolla* (1878)<sup>19</sup>. El contradictorio criterio del jurado fue irónicamente resaltado por Julio Camba a propósito de la admisión de este segundo lienzo de Fillol<sup>20</sup>.



Figura 3. Joaquín Sorolla. *Trata de blancas*. 1895.

18 En la citada nota el comentarista no dejaba de sorprenderse de que: « Le jury a soulevé une question que nous avions cru enterrée et oubliée en Espagne comme partout: celle de la moralité à outrance dans l'art. Quatre ouvrages ont été frappés des rigueurs de l'exclusion non à cause du manque de mérite artistique ni de *maestría* dans l'exécution de l'oeuvre, mais par un caractère d'audace trop accusé.

*El satiro*, *Nana*, *Vividoras del amor* et *Esperando* sont les titres des tableaux refusés. L'exposition du sujet dans ces oeuvres est discrète au point de rester complètement voilée si l'on supprimait le titre, ou les explications détaillées des catalogues, et c'est là une solution que le jury aurait pu adopter, évitant ainsi des polémiques inutiles et les plus amers reproches adressés à M. Bilbao, membre du tribunal, qui dans la dernière exposition de 1904 a présenté un tableau intitulé *La Esclava* dont le sujet était exactement pareil à celui de *Vividoras del amor* et *Esperando*, mais bien plus crâne et bien plus audacieux comme expression.

On ne pourrait dire, sans commettre un erreur déplorable, que la jeunesse trouve des entraves et des obstacles dans sa carrière et contre son avenir depuis quelque temps dans nos exposition officielles". Saint-Aubin, 1906 [1], pp. X-XI.

19 F. J. Pérez Rojas, *Ignacio Pinazo. Los inicios de la pintura moderna*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE Vida, 1985, pp. 144-150.

20 J. Camba, "La moral en el arte. Dos cuadros de Fillol", *España Nueva*, Madrid, 13 mayo, 1906: "Para comprender lo que el jurado de la Exposición de Bellas Artes entiende por un cuadro inmoral, habrá que ver lo que entiende por un cuadro moral. Sin duda, este jurado considera cuadros morales a todos los que figuran en la exposición, puesto que, de no considerarlos así, los habría rechazado. Y en la Exposición

### 3. OTROS ILUSTRES ANTECEDENTES

Desde luego, la crítica no había pasado por alto la contradicción de que un miembro del jurado, el también andaluz Gonzalo Bilbao, autor de *La Esclava*, formara parte de ese comité que había rechazado las obras, cuando además dicho cuadro se puede considerar en cierta medida como inspirador del lienzo de Romero de Torres. De todas maneras la cuestión de la moralidad en el arte no había sido superada en toda Europa y se suscita en más de una ocasión desde la oficialidad a finales del XIX y principios del XX, y aún hay otros ejemplos contemporáneos de relevantes artistas, aparte de los que citan los críticos españoles.

Por centrarnos simplemente en el marco del fin de siglo está el caso de Gustav Klimt cuyos lienzos destinados a la decoración del Aula Magna de la Universidad de Viena que fueron rechazados por considerarlos inadecuados por su ambigüedad en distinguir los valores del Bien y del Mal, incluso por pornográficos<sup>21</sup>. El furor que ocasionó en Berlín en 1892 una exposición de Munch, que fue clausurada a las dos semanas, contribuyó, sin embargo, a acrecentar su reputación de artista moderno<sup>22</sup>. Recuérdese también a este respecto la historia de otra gran pintura del simbolismo europeo como *La noche* de Ferdinand Hodler, que aún siendo admitida por el jurado de la Exposición Municipal de Ginebra en 1891, fue excluida por una orden administrativa del alcalde a causa de su obscenidad, siendo expuesta con gran afluencia de público en otro local<sup>23</sup>. Posteriormente *La noche* fue admitida en el Salon du Champs-de-Mars por un jurado presidido por Puvis de Chavannes<sup>24</sup>. Si bien en el caso francés la sugerencias de retirar la obra es a la inversa que en el español, donde es el Jurado el que lo propone mientras que la administración en cierto sentido de desentende

---

figura, precisamente, un cuadro de Fillol. Este cuadro representa a una mujer desnuda, con el cabello despeinado y los ojos en éxtasis, tendida sobre uno de esos divanes que el maestro Baudelaire ha llamado “profundos como tumbas”. En el diván y en el suelo hay una porción de rosas, rosas blancas y rojas, rosas deshojadas que se hermana con las divinas rosas del seno de la bella. El cuadro se titula *Flor deshecha*. Y por si esto no bastase, por entre la alfombra de rosas que hay en el suelo, la flecha de Cupido asoma su punta, manchada de sangre. Yo confieso que este cuadro me gusta mucho más que *El sátiro*, y no precisamente por su moralidad. La sangre que mancha la flecha de Cupido no puede ser la sangre de las rosas, de la cual sólo el perfume es transmisible. En cuanto a la bella, si hay alguna herida en su cuerpo desnudo, sólo puede ser esa herida misteriosa que sangra y que huele mal, pero que ha merecido, no obstante los laudes más líricos y más efusivos del poeta.

¡La Moral! Un moro que estuvo en Madrid no hace mucho tiempo, la ha definido en una frase deliciosamente sintética: “La moral de las grandes damas españolas –dijo ese moro- consiste en mostrar los pechos y enguantar las manos. [...] Los individuos del Jurado de la Exposición de Bellas Artes pueden estar satisfechos. Nombrados para una obra de belleza, han desenterrado a esa momia repugnante y lamentable que se llama moral, y la han erigido, como en trono en la presidencia de la Exposición. Han hecho cabal y minuciosamente, lo contrario de lo que debían haber hecho”.

- 21 C. E. Schorske, *Viena fin de siglo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998, p. 236 y ss.
- 22 A. Eggum, “Eduard Munch” y G. Woll, “la obra gráfica de Eduard Munch” en el *Catálogo de la exposición Eduard Munch (1863-1944)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, pp. 15 y 23.
- 23 J. Brüscheweiler “Chronologie”, *Catálogo de la exposición Ferdinand Hodler 1853-1918*. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preubischer Kulturbesitz de Berlin 1983; Kunsthaus de Zürich 1983; Musée du Petit Palais de París, 1983, pp. 13-44, p. 26.
- 24 P. Vaisse, “Sous le signe de Puvis”, en *Catálogo de la Exposición Ferdinand Hodler 1853-1918*, pp. 55-59.

otorgando a éstos todo el poder en la decisión. Todavía en 1920 es posible encontrar casos similares, cual sucedió con el escultura *Adán y Eva* de Brancusi<sup>25</sup>.

Las impregnaciones sensuales abundan tanto en literatura como en el arte del momento. Pero si por un lado había un erotismo que jugaba con lo onírico y el inconsciente, resultando más afín a lo que podemos definir como el espacio del simbolismo modernista, no podemos obviar la existencia de un erotismo más directo y descriptivo, de raíz naturalista, que se alarga también hasta el fin de siglo y se impregna de alguna manera de la indolencia y el psicologismo simbolistas. Romero de Torres es un ejemplo preciso en este sentido, pues aparte de que ser uno de los pintores españoles que mejor refleja la existencia de un eros fatalista, de una sensualidad refinada, sabe crear también esa atmósfera un tanto perversa y fetichista que late en la mayor parte de su producción. *Vividoras del amor* es un cuadro cuya temática es de clara herencia naturalista, sin embargo su tratamiento estilístico y el estado de ánimo que refleja se orientan decididamente en otra dirección, hacia el modernismo, pero en 1900 no eran raros esos cruces. Zueras, al referirse a la obra de Romero de Torres posterior a 1906, observaba como el artista va abandonando “un realismo simbolista-dramático de intención social” en pos de un mayor esteticismo<sup>26</sup>.

La pintura social había comenzado a desbancar a la de historia a finales de los años ochenta. Luis Jiménez Aranda dio en cierto sentido la salida con *Una sala de hospital. La visita*, en 1889, por su inesperado triunfo en París<sup>27</sup>, pero es en la década del noventa cuando dicha pintura conoce en España su momento de plenitud. Esta inquietud social en lo pictórico no decae en los años siguientes, sino que es asumida por el modernismo e incluso intensificada; de hecho cierto esteticismo se apodera de estas pinturas traspasado el siglo, pero también se impone una mayor fuerza y expresividad que las lima del tono sentimental dominante. No es por ello nada raro encontrar algunos hilos argumentales y actitudes compartidas entre artistas que, andando el tiempo, observarán opuestas trayectorias, tal los casos de Romero de Torres y el joven Picasso, con la intención de adelantar algunas hipótesis. A tal respecto no es preciso acudir a los ejemplos de las obras *Vividoras del amor* y *Les demoiselles d'Avignon* (Fig. 4), sino tan sólo recordar los cuadros *Ciencia y Caridad* de Picasso (1897) y *Horas de Angustia* de Romero de Torres c.1904. Ambos, realizados con anterioridad a las obras antes citadas y piezas juveniles de sus autores (sobre todo la de Picasso), muestran distintas aproximaciones a un mismo tema.

Pero volvamos al caso del polémico cuadro de *Vividoras*, ya que se trata sin duda de una de las obras más radicales de Romero de Torres a la hora de abordar la expresión más extrema de la marginalidad: la prostitución. Sin embargo, la prostitución ya había sido representada en más de una ocasión en la pintura española de la Restauración, incluso por alguien afectado por los rechazos de la Exposición Nacional de 1906: tal es el caso de

25 S. Marchán Fiz, “Pájaro en el espacio. Un aduanero legitima, a su pesar, el arte moderno”, *Arte y Parte*, 35 (octubre-noviembre 2201).

26 Zueras, *Romero de Torres*, p. 21.

27 C. Reyero, *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1993, p. 256.



Figura 4. Pablo Ruiz Picasso. *Les demoiselles d'Avignon*. 1907.

Antonio Fillol, quien ya había pintado *La bestia humana* en 1897. Curiosamente dicha obra había estado presente en la sección española de la Exposición Universal de París de 1900<sup>28</sup>. Si hermanamos una serie de composiciones relativas al tema de la prostitución, realizadas en un margen de unos diez años, podremos apreciar unas diferencias estilísticas que se agudizan al traspasar el siglo XX; pero por otro lado también constatamos el grado de intensidad con que se aborda el tema y el componente más o menos moralizador que pueda tener en un caso u otro, en este panorama que va del naturalismo al modernismo, y de ahí a la más radical vanguardia.

En esta selección de obras, de algún modo imbricadas por su contenido, podemos incluir: *Trata de blancas*, de Joaquín Sorolla (1895); *La bestia humana*, de Antonio Fillol (1897); *La esclava*, de Gonzalo Bilbao (1904); *Vividoras del amor*, de Romero de Torres (1906); *Esperando*, de Hidalgo (1906) y *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso (1907). Si con Picasso el asunto, como un desafío temático, se equipara a lo que significa la experimentación del propio lenguaje plástico, en la línea de los anteriores autores todavía se mueven años más tarde Julio López Mezquita con *La jaula* y José Gutiérrez Solana con *Mujeres de la vida*, por incluir algunos ejemplos más, aunque todavía el mismo Romero de Torres vuelve a incidir en el tema al final de su vida con la obra *Nocturno* (1929). Ahora, empero, las jóvenes prostitutas se desenvuelven en un ambiente urbano de capital, alguna de ellas incluso denotando su imagen de mujer moderna, siendo más bien la compañia de sus colegas lo que la delata como “vividora”.

Las obras naturalistas de finales del XIX que abordaban el tema de la prostitución lo hacían en ocasiones de un modo más velado, presentando o sugiriendo situaciones desde una posición más bien conmovedora, siendo el título una referencia imprescindible para descubrir el asunto del cuadro. Tal sucede con *Trata de Blancas* de Sorolla. Mucho más crudo fue el zulesco cuadro de Fillol *La bestia humana*, cuyo centro lo ocupa una contundente y vulgar mujer que ejerce de patrona o alcahueta. En esta obra hay ya una clara actitud de denuncia y desenmascaramiento de unos explotadores movidos por los

28 L. Bénédite, “La peinture étrangère” en *Les Baux-Arts et les Arts Décoratifs a l'Exposition Universelle de 1900*, París, Gazette de Beaux Arts, 1900. Este autor comentaba de la citada la obra de Fillol que: “accroché près de corniches, dans la brutalité de son sujet, est un toile qui paraît d'un franche peinture et d'un caractère expresif” (p. 410).

más bajos instintos. La joven es inducida entre lamentos; el hombre espera fríamente e impasible, fumando un cigarrillo, a que por fin la iniciada entre a la estancia del fondo para consumir el negocio acordado. Con todo, en definitiva, hay en la obra una lección moral: el artista adquiere el compromiso de mostrar la prostitución en su degradante realidad, siendo gente amoral y sin escrúpulos quienes la practican y fomenta. Ya esta obra despertó cierta polémica en su tiempo, lo que le llevó a Blasco Ibáñez, a escribir en *El Pueblo* un artículo en su defensa:

“Se necesita la audacia de la santa juventud, edad de heroicos atrevimientos, para crear una obra artística, pintando el interior de una casa de lenocinio, en esta época de Asociaciones de Padres de Familia y de cofradías de San Luis, cuando la hipocresía es la principal de las virtudes y se tolera el vicio con tal de que se desarrolle en el misterio y los viciosos lleven escapularios y medallas”<sup>29</sup>.

*La Esclava* es uno de los mejores y más atrevidos cuadros de Gonzalo Bilbao. Pero con *La Esclava* es evidente que se intensifica el tratamiento del tema, y va incluso más allá que Sorolla, aunque no llega a la crudeza ideológica de Fillol, cuya obra es en definitiva una expresión de la explotación humana y de la humillación femenina. En el cuadro de Gonzalo Bilbao la prostituta se dirige sin ningún problema al espectador, enseñoreándose de él con sus encantos.

#### 4. LA OBRA RECHAZADA: UN MOLESTO ENCARAMIENTO AL ESPECTADOR

*Vividoras del amor* es una pintura que continúa en la vertiente de lo realizado por Gonzalo Bilbao (Fig. 1). En un interior se distribuyen escalonadamente cuatro figuras femeninas, en un interior blanco y escueto, tan solo amueblado con unas ajadas sillas de anea, un brasero y unas banquetas, se ha dicho que es el comedor de una mancebía<sup>30</sup>. Frente a la mayor simetría y preponderancia de una protagonista sobre las restantes, que caracterizaba el cuadro de Gonzalo Bilbao, el de Romero de Torres está descentrado; es una composición asimétrica, en diagonal, esquinada, que divide el lienzo como en dos mitades muy diferenciadas por la línea de las cabezas; la mitad inferior, que engloba a las figuras, da lugar a un espacio más prieto y pleno; por el contrario, la mitad superior es un espacio vacío, muestra la pared y una escalera sin barandilla que viene a armonizar con el escalonamiento de las figuras. Figuras y escalera dibujan en paralelo una

29 Sobre la vertiente social de Fillol véase F. J. Pérez Rojas. *Tipos y Paisajes*, Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 1998, pp. 121-125; V. E. Bonet Solves, “De prostitutas y otras víctimas. La pintura social de Antonio Fillol (1870-1930)”, *Boletín de Arte. Universidad de Málaga*, 20 (1999), pp. 277-296. Esta autora destaca la relación entre los cuadros *La bestia humana* de Fillol e *Interior (la violación)* de Degas.

30 C. Barberán, *Julio Romero de Torres. Su vida, su obra y su museo*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1947, p. 32.

línea ascendente, pero es la puerta o abertura de la izquierda donde se localiza el punto de fuga. Es decir, nos encontramos ante una pintura que denota en su composición una inquietud renovadora con su alejamiento de esquemas más convencionales y académicos. Paradójicamente, la gestualidad y actitud de las figuras le confieren a la obra un sentido fotográfico de instantánea atrapada, cuando en realidad es una composición sumamente elaborada para cuya realización ha debido estudiar su autor otras obras de temas afines. El cuadro anteriormente citado de Romero de Torres, *Horas de angustia*, también destacaba por la inquietud compositiva; si se compara sobre todo con el lienzo *Mira que bonita era*, se hace bien patente como lo anecdótico y melodramático se han diluido en favor de la expresión de la angustia femenina, del estado psicológico, al igual que hace evidente como el modernismo es tanto una cuestión de contenidos como de forma, algo que se desvela sobremanera en la composición y la técnica.

Pero ya que estamos con la protagonista de *Horas de angustia*, retengamos su imagen para iniciar un recorrido más detenido por las “vividoras”. La primera de ellas, que aparece sentada delante del brasero, mantiene una posición un tanto similar a la protagonista del anterior cuadro: ambas están sentadas en una humilde silla de anea y aparecen echadas hacia delante mirando directamente al espectador, si bien la expresión de sus rostros no puede ser menos que diversa. Esta figura sentada, como se ha observado, es retomada por el artista al final de su vida en *La chiquita piconera*<sup>31</sup>, pero por la relación del tema no podemos sustraernos a recordar su parentesco con una presentación bastante más antigua de la prostitución, como es la que de las cortesanas venecianas brinda Carpaccio. Allí, junto al balcón, aparece sentada de perfil una de estas mujeres públicas, que con una especie de fusta juguetea con el perro. La apropiación tan frecuente que Romero de Torres lleva a cabo del arte del renacimiento hace aceptable este antecedente o modelo. La primera de estas “vividoras” es la que quizás más preludia el cambio en la iconografía de Romero de Torres en cuanto a un nuevo ideal de belleza femenino; su hermoso rostro refleja una cierta tristeza o melancolía. En este sentido resulta oportuna la observación de Cecilo Barberán al respecto cuando escribió que: “La obra no está exenta de positivos aciertos; la infinita melancolía de unas vidas de mujer lleva al pintor a profundizar en el retrato de las figuras de modo tan singular, que diríase que de la penetración en los complejos de estas mujeres ha de nacer después su obra personal”<sup>32</sup>.

La segunda de las muchachas está también sentada, pero recostando indolentemente el resto del cuerpo sobre una silla más alta, su rostro refleja a la vez tedio y voluptuosidad, y su mirada insinuante dirige como una invitación al espectador. Tiene la cara más redondeada que la de sus compañeras, es como la imagen de la mujer satisfecha, y viene a ser como una alegoría de la pereza, su propia inactividad la hace propensa a desarrollar el volumen de sus carnes; ella introduce en el burdel el espíritu del harén; su rostro no refleja ni pena ni descontento, tan sólo parece aburrirse de inactividad; incluso la posición

31 Valverde, *Catálogo del Museo*, p. 54.

32 *Ibid.*, pp. 32 y 54.

del brazo es un tanto provocativa. Esta figura de Romero de Torres adopta una posición indolente muy difundida en las pinturas de finales del XIX, que ha dado lugar a lo que se ha llamado el capítulo de la mujer postrada<sup>33</sup>; pero frente a la idea de lasitud, debilitamiento o agotamiento que suelen mostrar algunas jóvenes de Lord Leighton, Whistler o Burnes Jones, como reflejando “con la aparente esterilidad de sus existencias pasivas una concepción erótica que excluye virtualmente toda invitación a que el espectador participe de manera activa en la experiencia de las figuras retratadas”<sup>34</sup>; la muchacha recostada del cuadro de Romero, a pesar de su inactividad, busca la participación del espectador, se le ofrece prometiendo intensos gozos, cual sugiriendo que pereza y vicio van entrelazados, que la pereza es también un modo de llegar a la prostitución, en cuanto que no invita a recorrer otras vías que exijan mayor esfuerzo físico. El aspecto de esta muchacha agitada es hasta saludable, pero también es la más decadente y provocativa de todas. Como antecedente de esta figura podemos recordar otro cuadro anterior de Romero de Torres que precisamente lleva el título de *Pereza andaluza*, en el que una hermosa mujer aparece inclinando la cabeza sobre la mano con el brazo apoyado en el respaldo de la silla. En un gesto similar está la atractiva joven de un dibujo concebido como ilustración del libro de Julio Pellicer, *A la sombra de la mezquita*, pero ahora esta muchacha, con clara influencia de Ramón Casas, se ha girado hacia el espectador aproximándose ya más a la imagen de la “vividora” recostada. Pero esta “vividora” es también como una evocación castiza de una de las *Muchachas a orillas del Sena* de Courbet (1856).

La tercera de las mujeres aparece adormilada en un rincón, siendo la única que permanece ajena a la presencia del espectador. Es la figura más melancólica y ensimismada. Aislada del grupo se hermanaría bien con las gitanas que Nonell pintaba desde hacía unos años, muchas de las cuales serían también prostitutas del barrio chino de Barcelona, aunque también Sorolla en *Trata de blancas* incluyó una joven con mantón durmiendo en un rincón del vagón. Esta figura de la “vividora” dormida se erige dentro de la composición como el máximo símbolo de la tristeza y sordidez del ambiente al que arrastra un tipo de vida en el que la dignidad se hunde y la voluntad carece de fuerza y se atrofia ante la falta de estímulos. Es un símbolo de la imbricación de *eros* y *thanatos* en un ambiente de burdel. No podemos dejar de recordar la precisa observación, que en la novela de Lopéz Bago, se le hace, en este sentido a la Pálida cuando decide entrar en un burdel. Para la mujer que había conocido la miseria y el hambre, el prostituirse no podía ser peor, pero las penurias no se acababan con satisfacer el hambre:

“¡Mira que tu trabajo tiene mucho que hacer! Muchas lo quisieran; pero a la larga, cansa. Porque, eso sí, te lo tienes que quitar del sueño. Y con lo hermosa y bien formada que eres, habrá días que andarás durmiéndote de pie. Tú sabes lo que es el hambre, ¿no

33 B. Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994 (1ªed. London, 1986), p. 64.

34 *Ibid.*, p. 73.

es verdad? Pues no es nada comparado con tener sueño y que no la dejen a una dormir.  
 ¡Rediós! A veces dan ganas de matar y cerrar por fin los ojos en la misma cama junto  
 al cadáver<sup>35</sup>.

La cuarta de las muchachas (la modelo Carasucia), por último, se asoma desde la puerta lateral de la izquierda mirando directamente al espectador y dejando apenas ver la mitad de su cuerpo. Su figura contrasta fuertemente con la anterior de la toquilla, pues mientras una se protege del rigor de la noche de una estación aún fría, la otra aparece con una ligera camisa interior. Va medio vestida, como si acabara de despedir a un cliente y se asomara para ver que acontece más allá del lienzo: se supone que es la presencia del pintor, quien viene a registrar o a plasmar el momento y es mirado como un cliente potencial, y por ende, también, al espectador en cuanto que éste ocupa el lugar del artista y es el depositario de la obra finalizada. El cruce de miradas entre las protagonistas y el espectador es tan intenso y directo que, lejos de representar el cuadro un mundo encerrado y recluso, se proyecta con toda intensidad hacia el exterior. Las prostitutas dialogan con el espectador, siendo algo que tenía que hacer más insoportable el cuadro a las miradas puritanas. Diríamos incluso que frente al ensimismamiento de la adormilada, la que se asoma por la puerta muestra una cierta sorpresa y curiosidad, es más activa, quizás hasta le va bien con su clientela sin ser bella, lleva ropa interior pero sobre todo deja ver sus puntiagudos zapatos a la moda; lo cual es sin duda uno de los lujos de su vestimenta, y detalle por lo demás muy significado en los cuadros de Romero de Torres. Esta joven agitanada tiene una tez cetrina que hace destacar el blanco de los ojos. Su rostro es el más fuerte de todo el grupo, y la sombra de bozo que destaca sobre su labio superior le da un aire de rudeza y “primitivismo”. Pero es precisamente el escaso atractivo de su rostro lo que disipa el menor grado de idealismo y la hace más provocativa en cuanto que anuncia un sexo primario. Esta figura participa también de la estética de lo monstruoso de Gutiérrez Solana. Como la mítica *Nana* de Manet<sup>36</sup>, la modelo Carasucia va en ropa interior y, como ella, hace ostentación de sus zapatos, pero a las pseudo refinadas maneras de la parisina Romero de Torres impone un tipo que más que racial destaca por la fuerza del espíritu primitivo, y para acentuarlo, la joven parece más bien africana, o la presencia de un barbarismo ibérico vivo.

En conjunto, a pesar de la belleza de algunas de las jóvenes, como la que está sentada junto al brasero y la recostada, en el cuadro prima una imagen de desaliño y suciedad, de rusticidad. Lo bárbaro y primitivo se dan la mano con cierta tristeza y fatalismo en un choque de fuerzas y sentimientos opuestos que gravitan en la obra. Romero de Torres elabora aquí una peculiar imagen de la España Negra cuya continuidad a lo largo de estas décadas podría incluso llevarnos a Buñuel.

35 López Bago, *La prostituta*, Madrid, Juan Manuel Sánchez (ed.), 1884, p. 101.

36 Véase sobre esta obra el interesante y documentado trabajo de W. Hofmann, *Nana. Mito y realidad*, Madrid, Alianza, 1991 (1ª ed. Barlin, 1973), con un estudio de Joachim Heusinger von Waldegg.



Rosenblum ha relacionado también este cuadro de Romero de Torres con *Les demoiselles d'Avignon*<sup>37</sup>, coincidiendo con la observación al respecto que hice ya en 1994<sup>38</sup>, y destacando igualmente la similitud de los personajes de la izquierda en ambas obras. Este historiador recoge en su artículo una serie de escenas de burdeles y desnudos con cortinas: entre ellos el cuadro de Emile Bernard *Les Trois Races* (1898, Los Ángeles, County Museum of Art), pero, al igual que sucedía con la obra de Alma Tadema, nos preguntamos si no sería también conocida por Romero de Torres dados ciertos parentescos de dos de las figuras. La sugerencia de la imagen del burdel como un escenario es acertada, aunque aplicable a una infinitud de cuadros. Sumamente ilustrativo puede ser en este sentido de identificación del burdel con un escenario el comentario que se hace en la aludida novela de López Bago, cuando al joven no iniciado le comentan la facilidad de Arístides (el Chulo, que regenta los burdeles de Madrid) para adentrarlo en los distintos ambientes de diversión de la ciudad, ingenuamente le pregunta:

-“¿Es usted empresario?

Y el introductor, imponiendo silencio a las risas, prontas a estallar al oír esta cándida pregunta:

-Arístides es el primer empresario de Madrid. Ha montado cuarenta escenarios, donde se representan cuadros vivos.

-¡Eso es, cuadros vivos! -arguyó el otro- pero las representaciones son a telón corrido, por supuesto.

-¡Viva Arístides! Terminó el introductor”<sup>39</sup>.

## 5. VIVIDORAS NO SON ESCLAVAS

En realidad, desde principios de siglo, el modernismo de espíritu simbolista había comenzado a ser admitido en España en los medios más o menos oficiales y recibió su espaldarazo definitivo en la Exposición Nacional de 1904. Pero ya apuntamos como en el contexto de estos certámenes siempre era más reconocido lo literario simbolista que lo marginal expresionista, y la pintura de Romero de Torres, si bien era una interesante propuesta de espíritu modernista, llevaba sus contenidos expresivos hacia una exaltación de lo que podía ser percibido en la época como degenerado, en cuanto que no hay ninguna fuerza o voluntad en las figuras de luchar contra su situación. La joven de Fillol en *La bestia humana* lloraba; las de Romero de Torres, no. Hay más bien una resignada indolencia y aceptación de un destino, y hasta es posible que cierto gozo en cuanto que el tipo

37 R. Rosenblum. “Les demoiselles d'Avignon y el teatro erótico” en el *Catálogo de la exposición Picasso erótico*, Barcelona, Museo Picasso, 2001. Como fuente cita el catálogo de subastas *Important 19 th. Century European Painting and Sculpture*. Nueva York 5 mayo 1999. Lote 14, 8ª.

38 F. J. Pérez Rojas y M. García Castellón, *Introducción al arte español. El siglo XX. Persistencias y rupturas*, Madrid, Sílex, 1994, p. 65.

39 López Bago, *La prostituta*, p. 168.

de vida elegido puede permitir sobrevivir de un modo más cómodo en una sociedad que ofrece escasas alternativas a las mujeres de humilde extracción social. Romero de Torres hace una caracterización de cada una de las prostitutas, pero son quizás la muchacha recostada y la que se asoma por la puerta, las que podían ser las figuras más irritantes, las que encarnaban más directamente la idea de vulgaridad e instinto, de aceptación sin traumas de una vida de abyección y pecado. Además, el mismo título elegido por el autor lo hace más provocador y lo diferencia notablemente de *La esclava*, de Gonzalo Bilbao, al cual posiblemente no le agradaría demasiado que su obra derivara hacia esta otra visión del tema. La protagonista de Gonzalo Bilbao, como subrayaba su título, era una esclava del vicio, y ser esclava del vicio es el más desgraciado modo de perder la libertad, por lo que se presta incluso a una especie de lectura determinista. Pero sobre todo, es importante observar que la protagonista de esta obra tiene un gracejo que la emparenta con el costumbrismo, siendo casi una actualización de la Carmen romántica. Por el contrario, las prostitutas de Romero de Torres son vividoras. *Vividora* o *vividor*, nos dice el Diccionario de la Real Academia, es un término que define a “la persona laboriosa y económica que busca modos de vivir”, pero también es el “que vive a expensas de los demás, buscando por malos medios lo que necesita o le conviene”, y es sin duda esta segunda acepción la más popular del término y la que cuadra con el título de la pintura, aunque en el lenguaje corriente también se suele entender vividor como una persona hedonista que apura al máximo las posibilidades que le ofrece la vida, que sabe disfrutar y aprovechar las situaciones sin dejar pasar la menor oportunidad. Por lo tanto, el cuadro llevaba implícito en su mismo título una cierta ambigüedad, ya que no suponía un rechazo frontal al tema, sino que podía incluso ser interpretado como una cómplice comprensión.

Abordar la temática de la prostitución era tocar una dura realidad. La tasa de hijos naturales existentes en ciertas ciudades de España, sobre todo en las portuarias e industriales, era bastante alta. Allí, muchas de estas madres solteras terminaban como prostitutas, pues el embarazo de la soltera conllevaba ser una mujer “perdida”. Que prostitución y pobreza iban de la mano, es un hecho corroborable estadísticamente, pero ya la misma literatura naturalista lo dejaba bien asentado. La aludida novela de López Bago *La prostituta* nos los indica en diversas ocasiones:

“Sí, Estrella era dichosa en el lupanar de Mari Pepa. ¿Qué espantos, qué terrores puede reservar la prostitución a las que vienen de la miseria? Ninguno. La Pálida no se asustaba, no tenía miedo al porvenir. Aquello era una venta”<sup>40</sup>.

La prostitución como un medio para acceder a disfrutar los privilegios de la sociedad opulenta se había hecho famosa en la literatura con *La dama de las camelias*, de Dumas, donde la protagonista se debate entre una profunda pasión amorosa que le impulsa a

40 *Ibid.*, p. 126. Unas páginas más adelante volvemos a leer que la Pálida: “Linfática por temperamento, aterrada por hambre, tímida y dócil, lo único que rechazaba era la miseria, cuyos espantos seguían vivos en su recuerdo” (p. 208).

romper con su vida de cortesana y a la dependencia caprichosa de ostentar y consumir con ansiedad un lujo que la esclaviza y la ata impidiéndole emprender otro tipo de vida. En innumerables ocasiones la prostituta de los ambientes de la alta sociedad aparece enmascarada en la pintura del fin de siglo como una atrevida mujer moderna, y como tal puede pulular en pinturas de Anglada Camarasa o Zuloaga; por el contrario, éstas del cuadro de Romero, con su sordidez, eran susceptibles de provocar que el espectador contemporáneo se sintiese partícipe de un mal al que la sociedad no ofrecía soluciones, descubriendo un eros malsano y enfermizo que podía ser justificable por imperativos fisiológicos, pero siempre que permaneciese invisible y oculto. Otro de los cuadros rechazados, la *Nana* de Bermejo, abordaba a su manera un tema afín, inspirado en la célebre novela de Zola, cuya imagen ya Manet había representado en una no menos polémica pintura<sup>41</sup>; pero Bermejo parece ser que la mostraba desnuda y más próxima a la imagen de la Olimpia. Aunque no conocemos tampoco reproducción alguna del cuadro rechazado de Hidalgo, *Esperando*, no andaba muy lejos del de Romero de Torres, como ya hemos visto que lo indicaban alguna de las críticas.

¿Desafiaban al sistema las prostitutas de Romero de Torres y los otros cuadros de la Exposición? Desde luego, encarnaban todo lo contrario a la exaltación de la nobleza con que en ocasiones se presentaba a las capas populares en la pintura y escultura de la época. Pero en cualquier caso, cabe preguntarse sobre por qué esta presencia de distintos cuadros sobre el tema presentados en una Exposición Nacional. En realidad, el tema de la prostitución había sido planteado en un tipo de literatura, que acertadamente se ha denominado naturalismo radical, con un sentido crítico y de denuncia, una literatura que tiene su mejor y más temprano exponente en la obra de López Bago. De hecho, la novela *La prostituta* motivó que López Bago fuera a juicio, pero se trata de una obra de gran valor sociológico, preocupada por reflejar la realidad contemporánea, que además tuvo un gran éxito de ventas. Como Pura Fernández resume:

“El éxito de los procesos judiciales que sufrió López Bago por sus primeras obras naturalistas, acusadas de atacar la moral, la decencia y las buenas costumbres, sentó jurisprudencia acerca de la licitud de la nueva escuela y su resultado ganó nuevas parcelas de la realidad para la literatura de libre circulación, al tiempo que demostró como la principal piedra de toque del debate en torno al naturalismo y sus derivaciones, así como el interés del público, se centró en su apropiación del discurso del sexo, en cuanto a su manifestación individual y social”<sup>42</sup>.

La prostituta representaba a la sociedad humillada por la explotación, al pueblo que debía ser liberado. El tema de la prostitución se convirtió en una auténtica moda literaria entre 1883 y 1884, pero en pintura no llega hasta los años noventa de la mano de artistas que han hecho del naturalismo una ideología. El cuadro de Sorolla *Trata de blancas* es

41 Vease en este sentido el interesante y documentado trabajo de Hofmann, *Nana. Mito y realidad*.

42 Purificación Fernández., p. 230.

quizás el primero de la serie, aunque lo presenta de manera casi velada. Resulta curioso que hasta el presente no se haya puesto en relación esta pintura de Sorolla con la novela de Eugenio Antonio Flores *Trata de Blancas*, publicada en 1889, aunque también hay párrafos en la de López Bago aplicables a la obra de Sorolla, cuando describe que el Chulo:

“Pronto halló tales oposiciones en todas partes, que tuvo necesidad de ausentarse de Madrid, y recorrer la Andalucía, Valencia y Cataluña. En cada uno de estos viajes regresaba trayendo en su compañía un verdadero cargamento de mujeres, elegidas por él en las cloacas de la prostitución de provincias”<sup>43</sup>.

Hofmann ha señalado que: “El amor venal, un tema ancestral de la literatura y el arte, adquiere en la era del capitalismo un nuevo valor simbólico, al convertirse en expresiva metáfora de todas las relaciones sociales. Esto, Marx fue el primero que lo vio. La prostitución es para él solamente una modalidad de la prostitución general del trabajador”<sup>44</sup>. Si en el contexto del naturalismo la prostituta era el ser explotado en una sociedad que era preciso liberar, conforme nos acercamos al fin de siglo la prostituta asume más un papel de personaje al margen de la sociedad burguesa, como también lo es el artista bohemio. La prostituta es una colega, una compañera. La estética del decadentismo y la tendencia a embellecer el vicio la dignifican. Los decadentes muestran a las prostitutas como compañeras de desgracia, anticipo de la musa canalla de 1900<sup>45</sup>.

El poeta modernista Emilio Carrère, en su libro *Nocturno de otoño*, incluyó una poesía titulada “Elogio de las ramera”<sup>46</sup> donde escribe:

“Qué busco yo en los ojos de las tristes ramera  
Que cantan en las calles saetas nocturnas  
Por qué amo yo esos rostros de trágicas ojeras  
Que son flores monstruosas de mis frondas nocturnas  
Esas bocas que tiene hálito de hospital  
Son vampiros que absorben con besos macerantes  
Y son sus almas vírgenes cisternas inquietantes  
Igualmente impasibles ante el Bien y el Mal”.

A partir de 1906 hubo un auge de la literatura erótica en España, destacando en esta línea autores como Felipe Trigo, Eduardo Zamacois, Ramón Sempas o Emilio Fernández Vaamonde. No es por ello nada raro encontrar una serie de pinturas que abordan también el tema en una estética que se debate entre lo naturalista y decadentista. Casi veinte años después de los polémicos juicios contra López Bago, volvía a surgir en otro ámbito la polémica de la moralidad de una obra, pero es probable que el recuerdo de acontecimientos pasados no incitase a las instancias oficiales a tomar medida alguna, admitir o no una

43 *Ibid.*, p.43.

44 *Ibid.*, p. 56.

45 *Ibid.*, p. 157.

46 L. Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch, p. 200.

obra era competencia del jurado de una exposición. Es evidente, en cualquier caso, que la historia de un cuadro no es un hecho aislado de unas circunstancias y de una cultura, como bien nos lo demuestran las obras de Romero de Torres y Picasso.

## 6. LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE 1906

El resultado de los premios de la Exposición del 1906 fue quizás menos brillante que la de 1904, aunque también hubo obras de indudable interés y calidad. Veamos cuáles fueron las pinturas favoritas de aquel jurado, según los galardones: fueron distinguidos con la primera medalla Fernando Álvarez Sotomayor por *Los abuelos*; Manuel Benedito por *Madre*; Fernando Cabrera Cantó por *Al abismo* y Eliseo Meifrén por *Oraciones y Pontevedra*<sup>47</sup>. Las segundas medallas fueron para José Ramón Zaragoza por *Orfeo en los infiernos*; Eugenio Hermoso por *La Juma, la Rifa y sus amigas*; Inocencio Medina Vera por *Un bautizo en la huerta de Murcia*, Joaquín Vancells por *Ocaso*; José María Rodríguez Acosta por *En el santuario*; Narciso Méndez Bringa por *Dibujos al lápiz*; Guillermo Gómez Gil por *Una marina y Playas de Málaga*; Galwey por *Las avanzadas*; Ramón Pulido por una *Inmaculada* y José Pinelo por *Molino del arrabal*. En la larga lista de los distinguidos con medalla de tercera caben destacar a Antonio Ortiz Echagüe con *Lady Godiva* y a Anselmo Miguel Nieto con *Salida de un music-hall de París*. ¿Qué posible lectura cabe del resultado en esta exposición un tanto accidentada? Pues quizás una preferencia por las iconografías que, como si fuera una reacción a lo que representaban las obras rechazadas, suponen una exaltación de los valores más tradicionales: la familia y sus equivalentes de maternidad, infancia y ancianidad, seguidos por la religión, y aquellas otras obras de espíritu simbolista que de alguna manera conllevan una alusión al destino; incluso los títulos de los paisajes demuestran un anhelo de espiritualidad.

Romero de Torres presentó otras obras al certamen de 1906, y él mismo indica en un curriculum que “En la exposición nacional de 1906 fue propuesto por el jurado para condecoración”. Una obra de él fue precisamente señalada por el crítico Carretero entre lo más destacable y moderno: “Julio Romero de Torres, a quien tampoco conozco, tiene gran talento, sabe dibujar a la perfección y es un alma moderna. Sus cuadros son muy notables. De todos nos agrada más el titulado *A la amiga*. ¿Por qué este excelente artista, que vale mucho, no prescinde de ese color cetrino con que cubre todas sus obras? No necesita de este feo recurso”<sup>48</sup>. Carretero se refiere aquí a una hermosa pintura actualmente en el Museo de Oviedo, procedente de la colección Masaveu,<sup>49</sup> que tiene también un argumento que refleja la inquietud social del pintor. De Fillol figuraba el cuadro ya

47 Pantorba, *Exposiciones*, p. 195.

48 M. Carretero “Expos general de B. Artes de Madrid, 1906”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, 2 julio 1906, p. 428.

49 J. Barón Thaidigsmann, “Julio Romero de Torres. A la amiga”, catálogo de la exposición *Colección Pedro Masaveu. Pintores del siglo XIX*, Gijón, Principado de Asturias, 1998, pp. 172-173.

comentado de *Flor deshecha* que, paradójicamente, era una de las pinturas de más subido erotismo. Igualmente estaba presente en las salas de la Exposición Nacional Gonzalo Bilbao, que figuraba fuera de concurso por su condición de miembro del jurado, pero que llevaba entre otros cuadros: “*La gitanilla, Una noche de verano en Sevilla* y un *Retrato de señora* que nos trae a la imaginación el recuerdo de las pinturas de los grandes maestros, que vivirán siempre por sus geniales creaciones. Goya habría alabado mucho los lienzos de Bilbao”<sup>50</sup>.

## 7. LO OTRO QUE PICASSO PUDO CONOCER

La escena de burdel que se ha hecho más famosa y convulsionó la pintura de su tiempo es sabido que fue la de *Las señoritas de Aviñón* de Pablo Ruiz Picasso, cuadro para el que se han barajado muy heterogéneas filiaciones y antecedentes, y para cuya comprensión se ha obviado con frecuencia lo que era la realidad cultural y artística española del momento, en la que Picasso se había formado, y a la que durante estos primeros años no permanecía por completo ajeno en su sentir, pese a su inmersión en el mundo parisino. Que Picasso abordara el tema de un burdel no era nada raro, pues el erotismo es una constante en su pintura, ya se han visto unos significativos ejemplos en la pintura española de la época con temas de prostitución, pero sobre todo estaba el caso de un pintor muy admirado por él, como Toulouse-Lautrec, sin duda también conocido a principios de siglo por Romero de Torres, y autor de una pintura como *Au salon de la Rue des Moulins* (c. 1894)<sup>51</sup>.

La imagen de la prostituta ya estaba presente en numerosas obras juveniles de Picasso. Pero cabría preguntarse si la polémica levantada por el asunto de las obras rechazadas de la Exposición Nacional de 1906 tuvo algo que ver con el hecho de que Picasso retomara de manera tan explícita el tema de la prostitución, y hasta qué punto pudo conocer la pintura de Romero de Torres y si ésta quedó registrada en su prodigiosa memoria visual. *Les Demoiselles d'Avignon* fueron finalizadas en el verano de 1907. Picasso realizó dieciséis álbumes donde se recogen en gran medida las incidencias, desarrollo y cambios del cuadro ideado. Para el álbum primero se ha dado la fecha de otoño de 1906. *Vividoras del amor* fue presentado en abril de 1906 en Madrid. En 1906 Picasso se encuentra inmerso en una fase decisiva en la evolución de su arte, en un momento de síntesis, pero también de nuevas búsquedas<sup>52</sup>. El 21 de mayo de 1906 va a España<sup>53</sup>, dejando sin finalizar en

50 Carretero, “Expos. General”, p. 428.

51 Sobre este cuadro y la cuestión y contexto de la prostitución véase R. Tomson, “Imágenes de maisons closes”, en *Toulouse Lautrec*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1991, versión española del catálogo de la exposición celebrada en la Hayward Gallery de Londres en 1991 y les Galeries Nationales du Grand Palais de París en 1992.

52 Véase el catálogo de la exposición celebrada en el Museu Picasso de Barcelona y el Kunstmuseum de Berna, *Picasso 1905-1906. De la época rosa a los ocres de Gósol*, Barcelona, Electa, 1992, textos de M.T. Ocaña, P. Daix, M. McCully, J. Palau i Fabre, H.C von Tavel y B. Leal.

53 Richardson, “Image de la maison close”, p. 434, nota 11.

París el *Retrato de Gertrude Stein*. A su llegada permanece en Barcelona unos días y se marcha a Góssol, como ya hiciera en otro momento el escultor Enric Casanovas; Góssol era un lugar alejado y primitivo, donde el pintor podía establecer contacto con un mundo incontaminado. Este viaje era una inmersión en la Iberia profunda, y en este sentido Picasso manifiesta una inquietud e interés similar al que experimentaban otros pintores españoles de esos años.

Si Picasso ha ido a Góssol con el registro de Ingres en la mente y las impresiones del primitivismo *fauve*, allí se le ha sumado también El Greco, gracias al libro que le ha regalado Utrillo. El Greco era un pintor admirado también por Zuloaga y por toda la plana modernista. Pero lo importante, sobre todo en Góssol, es una vivencia directa con las gentes de ese apartado lugar de la montaña, que pueden ser excelentes modelos para nuevas obras. En este retiro se reafirma su paso del clasicismo a un arcaísmo, un arcaísmo que vendría a ser esa “vena marcadamente telúrica” que ha señalado Palau Fabre<sup>54</sup>. El realismo y los temas de tipos locales que pinta en Góssol podrían, con todas sus diferencias, ponerse en paralelo con los acercamientos de otros pintores no vanguardistas al mundo rural. Aun así, ¡cuánta diferencia hay ya entre él y, por ejemplo, Zuloaga! Picasso es directo y sintético, pareciendo más bien avanzar en lo que otros artistas vendrán a realizar en los años veinte en el ámbito de un regionalismo próximo al espíritu del *Art Déco*.

Las figuras pintadas se tornan más esculturales en esos meses de Góssol<sup>55</sup>. Richardson constata que allí: “Por primera vez la obra de Picasso irradia un sentimiento exultante, claramente palpable en los retratos de Fernande que celebran su belleza, serenidad y sensualidad (...) Picasso ha inventado una imagen paradójica que resulta intemporal, primitiva y, sin embargo, clásica; española y, al mismo tiempo, francesa”<sup>56</sup>. A su regreso a París el clasicismo se endurece, el arcaísmo conduce a un mayor hieratismo y deshumanización de las figuras, las cuales adquieren ahora un aspecto de máscaras, que en muchos autores supusieron que por influencia de la impresión que por entonces le causa la escultura ibérica y el arte africano. Picasso nos lleva del clasicismo al primitivismo. La génesis de este proceso puede seguirse en otros muchos dibujos de hombres y mujeres de Góssol, pero sobre todo es en París donde se consolida con el *Desnudo sobre fondo rojo* y el *Autorretrato* de 1907.

En Góssol permanece hasta mediados de agosto de 1906 para, a continuación, regresar directamente a Francia sin pasar por Barcelona. De vuelta a París, Picasso finaliza obras inacabadas como el *Retrato de Gertrude Stein*, pero es hacia el invierno de 1907 cuando comienza los estudios de *Les demoiselles d'Avignon*. Hay una pregunta que debemos plantearnos en primer lugar: ¿por qué Picasso emprende un cuadro de este asunto?

54 J. Palau Fabre. “El oro de Gósol” en el catálogo de la exposición *Picasso 1905-1906*, Barcelona, Museo Picasso, 1992, p. 81.

55 La *Mujer con hogaza de Pan* se ha dicho que “es la antítesis de las picaruelas callejeras de Montmartre y de las imágenes de indigencia y miseria que España le había inspirado con anterioridad”, véase Richardson, “Image de la maison close”, p. 441.

56 *Ibid.*, p. 445.

Es cierto que el tema del erotismo es una constante en la obra picassiana<sup>57</sup>, pero por aquel entonces su arte estaba adquiriendo unas connotaciones más clásicas. El mundo del burdel era una historia que encajaba mejor con el período azul, con el espíritu del fin de siglo, ya superado por él y del cual participaban aún algunos de los otros pintores de escenas de burdeles que ya hemos citado, desde Fillol a Romero de Torres. De hecho entre los insultos a los que el pintor y sus amigos a veces jugaban a decirse en Bateau Lavoisier uno de los “más provocadores era tildar a alguien de demasiado simbolista”<sup>58</sup>. Pero bien es cierto que en el cuadro de Romero de Torres, aparte del componente modernista, había un contenido fuertemente realista. Picasso realizó en Góssol *El harén*, escena que podría interpretarse como una especie de evocación del burdel; en cualquier caso, el título ya lo sitúa en otra dimensión, dándole una conexión claramente ingresca, aunque también irónica. La mirada y atención al mundo de los museos como lección a superar y actualizar no impide la proyección de cierta ironía. Picasso estaba más preocupado por una pintura sin anécdota, pero no sin argumento ni alma, aunque en ese momento buscaba la depuración de su arte. Pero lo cierto es que el burdel de *Les demoiselles d'Avignon* se convierte en ese momento en una historia monumentalizada y un tanto aislada. Steinberg, a propósito de esta pintura, cuestionó las consideraciones que hasta entonces se habían hecho sobre el triunfo de la forma sobre el contenido, de un arte sin significado. El asunto es, pues, decisivo en ella.

Se ha estudiado ya ampliamente, por numerosos especialistas, lo que hayan podido significar Ingres, Cézanne, Matisse, Derain, El Greco, la escultura ibérica, la escultura del África negra, la fotografía etc. como elementos inspiracionales de *Las señoritas de Avignon*. Historiadores y críticos como Golding, Barr, Fry, Spies, Cabanne, Stei, Richardson, Steiberg, Rubin y recientemente Andersen<sup>59</sup>, entre otros, han profundizado en el mejor conocimiento de esta obra, en sus fases y cambios acerca de su composición, junto al antes aludido catálogo de la exposición de 1987 dedicada a *Les Demoiselles d'Avignon*. A pesar de la solidez de las últimas investigaciones, las obras maestras siempre invitan a nuevas miradas u observaciones que enriquezcan sus posibilidades interpretativas o estudios de las fases y elementos que de alguna manera intervinieron en su proceso. En este sentido me voy a detener a analizar algunos hechos con la finalidad de plantear hasta qué punto podría guardar alguna relación la génesis del cuadro de Picasso con la comentada obra de Romero de Torres o más bien con el estado de opinión que se creó a causa de la polémica del rechazo. Pero en cualquier caso deseo aclarar que no se trata de plantear fáciles o inverosímiles relaciones de causa efecto, reducibles a la fórmulas fijas. La historia de un cuadro es la historia de otros muchos cuadros del pasado y del presente que pueden

57 Véase al respecto el catálogo de la exposición comisariada por Gérard Régnier: *Picasso erótico*, París-Montreal 2001, Museu Picasso de Barcelona 2002, textos de J. Clair, a. Le Brun, P. Quingard, J.J. Level, P. Rogiers, M. Gual, M.T. Ocaña, R. Rosenblum, B. Baer, M.N Delorme, D. Dupuis-Labbé, M. MacCully, D. Dupuis-Labbé.

58 Richardson, “Image de la maison close”, p. 466.

59 W. Andersen, *Picasso's Brothel. Les demosiselles d'Avignon*, New Cork, Other Press, 2002.



constituir una base para la realización de una obra; es un baile de pinturas que se pueden agitar en la memoria o simplemente dejar unas huellas que luego siguen su propio curso. Incluso el fragmento de una pintura puede conducir a otras múltiples obras que remiten a un denso universo plástico. Una temática afín conlleva con frecuencia la repetición de unos rasgos y gestos, una iconografía que se condensa en una cultura de la imagen.

No obstante este valor relativo pero a la vez inquietante, puede resultar sugestivo saber si conoció o vio Picasso el cuadro de Romero de Torres y hasta qué punto pudo atraerle. A primera vista diría que las dos mujeres de los extremos del cuadro de Picasso son las más asimilables. La mujer sentada a la derecha, que tiene delante un frutero, guarda un paralelismo con la de Romero de Torres que está sentada delante del brasero. No olvidemos que se ha identificado el lugar del cuadro de Romero de Torres con el comedor de una mancebía. Pero sobre todo destacaría el parentesco entre las figuras que en el cuadro de Romero y en el de Picasso irrumpen desde una puerta situada a la izquierda: la del cuadro de Romero va en ropa interior, mientras que la del cuadro de Picasso sugiere la desnudez por lo ajustado de sus vestimentas. Pero si ya la postura del brazo es asimilable, resulta delatora la del pie. En efecto, el fetichismo del pie, elemento sumamente expresivo y erótico en Romero de Torres, no ha sido eliminado por Picasso, a quien sin duda debió impresionarle, captando su especial significado. Ninguna de las otras pinturas que se han recordado, por presentar una cierta similitud, de El Greco, Ingres o Alma Tadema, tienen esta rotundidad del pie, que Picasso, al darle un mayor hieratismo y esculturizarla, hace que recuerde el de una figura egipcia. Si se sustituyera a la mujer de la izquierda de *Las señoritas de Aviñón* por su correlato de las *Vividoras*, la pieza encajaría perfectamente en el rompecabezas, y si además la interpretamos en clave cubista, la sustituiría sin ningún tipo de problema. Las figuras de los extremos del cuadro de Romero de Torres son las que se retienen con más facilidad por el mismo contraste que suponen de estatismo y movimiento.

Steinberg comentó las curiosas coincidencias detectables entre detalles del cuadro de Alma Tadema, *La siesta*, y *Las señoritas de Aviñón*, pero termina rechazándolo porque las posibilidades de conocimiento de esa obra fueron casi nulas, a la vez que cuestiona el sentido que puede tener la búsqueda de posibles fuentes: “Estos ejercicios de caza de fuentes no sirven más que para apartar nuestra mirada del cuadro,”<sup>60</sup> opinión ésta de la que respetuosamente discrepo en lo que tiene de generalización, pues una fuente puede ser de gran ayuda para precisamente profundizar y conocer mejor la obra objeto de análisis o el sentir de una época. En este caso concreto no sería raro que fuera Romero de Torres el que se hubiese interesado por el cuadro del artista inglés, ya que se adecuaba más a las inquietudes estéticas de su pintura. El tema del cuadro de Alma-Tadema, *La siesta*, era muy seductor para un pintor español, y allí aparecía al fondo una joven recostada, sólo que en sentido contrario.

60 L. Steinberg “El burdel filosófico”, reeditado en el *Catálogo de la exposición Les demoiselles d'Avignon*, Barcelona, Museo Picasso, 1988, p. 362.

La muchacha asomada a la puerta del cuadro *Vividoras del amor* encaja con facilidad en el lienzo de Picasso; sin embargo, la mujer sentada de *Las señoritas de Aviñón*, presenta una mayor dificultad de relación, pues remite también más a la posición de la figura del extremo derecho de *Las mujeres de Argel* de Delacroix, cuya postura ya hemos visto en *El harén*; aunque también citamos antes a Carpaccio con relación a Romero de Torres. Se nota que la postura del hombre de *El harén* de Góssol se ha sintetizado o asumido aquí, sin que ello signifique anular por completo el modelo de Romero de Torres.

Aparentemente, las diferencias más acusadas entre ambos cuadros vendrían con las figuras intermedias, o con la que irrumpe por la derecha en el lienzo de Picasso, que no aparece en el de Romero de Torres. Si admitimos el hecho de que Picasso hubiese visto el cuadro del cordobés y le hubiese despertado su curiosidad o llamado la atención, ello no significa que esté planteando influencias directas o mimetismos, sino miradas y percepciones que estimulan la imaginación poniendo en marcha otras respuestas que desencadenan expresiones más radicales y rupturistas que parten de muy distintas fuentes. Picasso podría ver la obra del cordobés como un punto de referencia compositivo, que luego un artista como él, no falto de recursos, se encargaría de hacer propia. El fenómeno de la apropiación ha sido común en la historia de la pintura y en Picasso es sobradamente conocido, pero es una actitud igualmente desarrollada por Romero de Torres, que toma cuanto le interesa de las obras del pasado, sean de Carpaccio, Rafael o Bronzino.

En este sentido, las figuras antes aludidas del centro, tan distintas en *Las señoritas de Aviñón* con relación a las de *Vividoras del amor*, si se analizan más detenidamente se podrían considerar como el resultado de una reflexión de orden compositivo, a la que el artista llega por una vía de manipulación y alteración para volver a integrarlas potenciando su presencia. Se ha observado que la segunda figura de la izquierda de *Las señoritas de Aviñón*, que aparece con las piernas cruzadas, es en realidad una mujer recostada, con lo cual tendríamos otro elemento próximo en ambas composiciones. Picasso ha realizado la ironía y arbitrariedad caricaturesca de presentar de pie esta figura, elevándole más el brazo y realizando una hibridación con los modelos de Ingres. Steinberg observa sagazmente cómo esta figura, que en los cuatro primeros estudios estaba sentada con las piernas cruzadas “se retira hacia atrás para presentarse finalmente como una odalisca. Termina tumbada -una *gisante*- pero en perspectiva a vista de pájaro. Su movimiento es entonces inverso al de la cortina: no se trata de una vertical encorvada para formar un arco en escorzo, sino de una figura en fuga que está de pie, una ortogonal erguida verticalmente”<sup>61</sup>.

Estos paralelismos parecen más complejos con relación a la figura dormida de la pintura de Romero de Torres. La prostituta dormida era un elemento neutro, muy fin de siglo, decadente y nada provocativo; era la figura que más podía encarnar la melancolía modernista en la órbita de Nonell o Carrière, y eso era algo que ya pertenecía para Picasso a un pasado superado, el cual no era cuestión de resucitar. Por lo tanto lo mejor que se podía hacer era lanzarla de nuevo a la vida, pero había que activarla y otorgarle un punto

61 Steinberg, “El burdel filosófico”, p. 330.

de acción. ¿Y qué mejor manera de despertarla de su sensualidad dormida e inapetencia, que sumergirla en el baño turco de Ingres? De allí saldría convertida en una Venus picassiana que ha perdido todos sus traumas y angustias, recupera la autoestima y se lanza sin complejos a convertirse en una “ardiente señorita vividora”. Si su compañera tenía un codo levantado como un signo entre voluptuoso e insinuante, ella levanta los dos bien altos como una señal de deseo y de total ofrecimiento. Pero el baile de cuadros se agita ante esta figura en una representación al vivo donde todas deben estar bien despiertas. Y aquí Ingres se mezcla con *La bonheur de vivre* de Matisse, la obra moderna que le había deslumbrado, y que como ha apuntado Golding<sup>62</sup>, reverbera a lo largo de toda la vida de Picasso. Diría a este propósito que la historia de un cuadro puede ser también una acción contra otro cuadro.

Este hermoso y armónico lienzo de Matisse, en el que aún suenan las melodías de la danza del fin de siglo, podía ser remontado desde el exabrupto de un tema que aun levantaba airadas reacciones. A la evasión de la música el desgarrar de la realidad. Picasso quiere asumir el grado más extremo de la representación de un burdel, significando y exagerando aquellas figuras que resultaban más provocativas y agresivas. Si el cuadro de Romero de Torres hubiera representado sólo a la chica del brasero y a la dormida, seguramente no habría sido ni rechazado. Pero, las que tenían una aire más de ramerías y resultaban ser las más desafiantes e irritantes, eran la de la puerta y la que aparecía recostada cual émula de una sultana u odalisca de un antiguo harén de la Córdoba mora. Y esto es algo que se potencia en la obra de Picasso, haciendo en cierto sentido de la segunda una proyección de la supuestamente recostada, aunque haya acudido a otras fuentes, y mostrándolas como si ambas figuras fuesen el producto de un desdoblamiento o la segunda como un paralelismo de la primera. Pero no es éste el único desdoblamiento. El juego de la fragmentación y duplicidad especular, del paralelismo, es algo por otro lado sumamente sugestivo por cuanto que un poco antes, en Góssol, había pintado Picasso *La Toilette* (Albright-Knox Art Gallery, Buffalo) donde venía a jugar con la idea del desdoblamiento de la figura de Fernande y volverá a sentirse atraído más adelante por ese juego de imágenes en obras como *Dos mujeres desnudas* (Fig. 5) realizada en el otoño de 1906 (New York, The Museum of Modern Art), la cual es ya una primera variante de la figura de la puerta en *La señoritas de Aviñón*.

La “vividora” que asoma por la puerta es tan tremenda que no podía menos que impresionar como encarnación del instinto sexual más primario: una Nana gitana encerrada en un burdel de provincias. Al igual que hemos hecho con la figura recostada podemos leer ahora la figura monstruosa de la derecha, que está de pie en el cuadro de Picasso, como la repetición de la que se sitúa en el extremo de la izquierda, cual si se viera reflejada en un espejo deformante que potencia su fealdad hasta lo grotesco y monstruoso. De este modo contaríamos un ingrediente que podría abrir otras claves para

62 J. Golding. “Introduction”, en el *Catálogo de la exposición Matisse-Picasso*, Paris, Réunion de Musées Nationaux, 2002, p.17.



Figura 5. Pablo Ruiz Picasso. *Dos mujeres desnudas*. 1906.

entender el cuadro, al tiempo que muy español, como es el concepto de lo esperpéntico, un tema en torno al cual teorizaría Valle Inclán convirtiéndolo en un género literario ¿No podríamos interpretar también el cuadro de Picasso como una aproximación a lo esperpéntico? Esto es algo que nos evitaría acudir a exóticas explicaciones, y entender más el cuadro como una moderna y también tragicómica visión de la España Negra deformada como una caricatura a la que llega a través de la estilización grotesca de los personajes.

El esperpento valleinclanesco tendía a deformar la realidad poniendo su énfasis en lo caricaturesco, lo grotesco y absurdo; rompía con la jerarquía literaria y el valor de lo consagrado para precisamente consagrar otro tipo de expresiones más desgarradas. El esperpento acentúa precisamente los rasgos caricaturescos, satiriza con audacia. El esperpento como teoría literaria se formuló posteriormente, en 1920, pero a fin de cuentas se inserta en una tradición muy hispana que nos lleva de Quevedo a Goya. Picasso en su emblemática obra establece contrastes y deformaciones que aparentemente deshumanizan a los personajes.

Anthony N. Zahereas, en su estudio sobre Valle Inclán ha escrito acerca del esperpento que:

“Lo grotesco y formas afines como lo absurdo y lo tragicómico son considerados como la forma de expresión propia de nuestra época. De ahí que, para entender el esperpento y las técnicas que inauguró e hizo progresar en la literatura española, es menester también considerarlo en relación a otras formas de literatura problemática de los últimos tiempos. Para Valle Inclán, el esperpento se entronca con la vasta tradición de lo grotesco. Y lo grotesco es una forma que atraviesa todas las artes. Tal flexibilidad hace imposible dar una definición precisa. Lo grotesco puede, sin embargo, ser identificado por características especiales, tales como: distorsión de la apariencia externa, fusión de lo animal con lo humano, y mixtura de la realidad con el ensueño. Estos extraños efectos producen risa, horror y perplejidad en el observador (...) La técnica del esperpento es como sigue: como un espejo cóncavo capta, distorsiona y ridiculiza la apariencia, así el dramaturgo refleja, en un entramado grotesco, una elaboración imaginaria de la realidad. Y las deformaciones, como números flotantes en una fórmula matemática, adquieren orden y armonía y son, estéticamente hablando, bellas (...). La versión de Valle Inclán de lo grotesco es análoga al procedimiento tradicional de distorsión naturalista tal como los Caprichos de Goya y, en nuestro tiempo, a obras como el *Guernica* de Picasso, las figuras desecadas de Giacometti...”<sup>63</sup>.

63 A. N. Zahereas, “El esperpento: extrañamiento y caricatura”, en J. C. Mainer. *Modernismo y 98*, vol VI de *Historia y crítica literaria*, F. Rico (ed.), Barcelona, Crítica, 1980, p. 316.

El texto citado resulta bastante oportuno para reforzar la línea que señalamos en una mejor comprensión del cuadro de Picasso dentro de una tradición cultural. Lástima que el autor no haya acudido a una obra más temprana de Picasso, claro que en 1907 todavía no se había definido el esperpento de Valle Inclán, que tiene en *Luces de bohemia* su obra manifiesto, pero la vía de lo monstruoso y caricaturesco en la que Picasso inscribe *Las señoritas de Aviñón* dibuja a su modo un camino hacia lo esperpéntico como deformación grotesca de la realidad en busca de una mayor expresividad. Si Picasso andaba interesado por lo que había de primitivo en la escultura ibérica, el primitivismo se le mostraba como una realidad latente en Góssol. Pero también se lo podía descubrir como algo aún vivo en la figura de la prostituta de Romero de Torres asomada a la puerta, cuya provocación se intensificaría en su desdoblamiento. Este juego especular que podríamos interpretar que introduce Picasso con relación al lienzo de Romero de Torres, hace que se aleje de él en su ordenación final: frente a la composición en diagonal, más modernista, del primero, se impone una centralidad y simetría que lo torna más compacto y clásico, más provocador y contundente en su encaramiento al espectador, aunque esa actitud de interpelación es una de las características más acusadas en ambas obras. No obstante, si en el cuadro de Picasso se aislasen las tres figuras que podrían relacionarse con la composición de Romero de Torres, se comprobaría una persistencia de la diagonal. Por otro lado ambas obras remiten al formato cuadrado.

Con respecto a la duplicidad o paralelismo de las figuras podríamos recordar también otra sugestiva teoría del fin de siglo, que no sabemos hasta qué punto pudo conocer Picasso, pero que sí debía verla reflejada en obras concretas y de alguna manera flotaba en el ambiente, me refiero al escrito de Ferdinand Hodler, de 1895, sobre el paralelismo, en uno de cuyos párrafos escribe:

“Si un objeto es agradable, su repetición aumentará su encanto; si expresa tristeza o dolor, la repetición intensificará su melancolía. Por el contrario, a todo lo extraño o desagradable la repetición lo hará insoportable. Así pues, la repetición actúa siempre como un elemento de intensificación [...]. Desde los tiempos en que este principio de armonía fue utilizado por los primitivos, ha sido visualmente perdido, y, como consecuencia, olvidado. Se luchó para lograr el encanto de la variedad, con lo que se consiguió la destrucción de la unidad [...]. La variedad es un elemento de la belleza, como lo es el paralelismo, con tal de que no se exagere. Pues la estructura del ojo humano exige que introduzcamos alguna variedad en un objeto totalmente unificado...”<sup>64</sup>.

El principio del paralelismo creo que es un elemento clave en la comprensión de una serie de obras de Picasso en este momento. Pero también la dualidad y bifurcación son características manejables en el esperpento en cuanto reflejo grotesco. En ocasiones se hacen intercambiables entre las dos pinturas observaciones y descripciones hechas en

---

64 H. B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal, 1995, pp. 124-125.

los más serios estudios dedicados a *Les demoiselles d'Avignon*. En este sentido se puede trasladar al cuadro de Romero de Torres la conclusión a la que llega Daix cuando observa que si en los primeros estudios Picasso había introducido un marinero y un estudiante de medicina, a fin de mostrar la sorpresa de las rameras ante sus clientes, al eliminarlos en la obra definitiva “ahora somos nosotros los que entramos. Por tanto, las rameras deben mirarnos a nosotros, deben moverse respecto a nosotros con el fin de darnos acogida. Vamos a ver que es justamente ése el sentido de la manipulación final del lienzo, de las correcciones en *Les demoiselles* de la derecha, como se dice”<sup>65</sup>. La presentación de las prostitutas en el escenario de su intimidad en el que tanto son objeto observado como espectadoras de lo que sucede fuera del lienzo, es uno de los aspectos más llamativos e irritantes del cuadro de Romero de Torres, que se impone igualmente en la obra picassiana. La exhibición de frente y en coloquio con el espectador-pintor como cliente y mirón es uno de los aspectos que da unidad y relaciona a las figuras expectantes de los dos lienzos. A este respecto, y recordando el famoso *Au salón*, de Toulouse-Lautrec, escribe Rubin: “Si Picasso hubiera realizado *Les demoiselles* con el espíritu más realista y narrativo de sus primeros esbozos, las putas en actitudes provocativas habrían suscitado sin duda un escándalo en una exposición pública. No obstante, la pintura habría vinculado entonces muy poco de ese ‘desencadenamiento’ psicosexual que caracteriza a las *demoiselles* como hoy las conocemos”. Esto es lo que en realidad había sucedido en España con los lienzos de Romero de Torres y los otros compañeros presentados en la Exposición Nacional de 1906, pero ésta ya no era la vía buscada por el pintor malagueño. Si la polémica y el escándalo eran un modo eficaz de proyección y la provocación, y la ruptura una vía segura hacia la modernidad, el escándalo ya no era tanto una cuestión argumental, el énfasis debía desplazarse o ir de la mano de la más agresiva innovación del lenguaje plástico, es decir, reinterpretar lo que se descubriría como un argumento tan irritante, que en España se había tocado en clave digamos realista, con un lenguaje deformante y nuevo que se acercara, y por supuesto superara, la vía de la moderna pintura de Matisse y sus amigos fauves; ir más allá a través de la doble polémica de la forma y del contenido. En su realismo, las prostitutas de Romero de Torres podían resultar, en cierto sentido, y a pesar de su toque de melancolía tan fin de siglo, más hirientes que las de Toulouse-Lautrec, en cuanto que el perfil un tanto caricaturesco de los rasgos de las modelos de éste las presentaban como mujeres de vicio y degeneradas, un producto decadente de gran ciudad, eran un poco pájaros o sirenas, mientras que las de Romero tienen un aire saludable de pueblo que las hace más verosímiles. El espejo deformante podía hacer posible la síntesis perfecta.

Pero a pesar de lo sugestiva que resulta la teoría de los paralelismos y de estas interpretaciones, los cientos de dibujos de los álbumes nos hacen ver que se trata de un proceso largo y complejo de génesis de la obra y que desde los primeros bocetos de agrupaciones ya en el cuaderno tres, que realiza en marzo de 1907, se aprecian una serie de paralelismos entre las figuras o una tendencia a la multiplicidad.

65 Daix, “El cubismo de Picasso”, *Catálogo de la obra pintada, 1907-1917*, Barcelona, Blume, 1980, p. 23.

## 8. DÓNDE, CUANDO Y CÓMO

No conozco ninguna revista española de arte que reprodujese la obra de Romero de Torres, pero el asunto de los rechazados fue noticia en los diarios durante semanas, con una crítica mucho más contundente y agresiva en aquellos liberales y republicanos que mantenían una actitud abiertamente anticlerical. El rechazo debió de ser objeto de conversación durante largo tiempo en los círculos artísticos, no sólo de Madrid, sino también de Barcelona y en el resto de España, pues las exposiciones nacionales eran el evento artístico más importante que tenía lugar. Ya se ha aludido anteriormente como varios historiadores apuntaron que Romero de Torres expuso el cuadro de las *Vividoras del amor* en París en 1907 sin concretar más. Un libro más próximo en el tiempo del artista, como el de Marcelo Abril, dice del cuadro rechazado: “Al agravio de los fariseos, inflingido a Julio, sucederán las reparaciones y los homenajes. Y la exhibición del cuadro en París a los pocos meses”. Es decir cuando Picasso ya había regresado a París desde Góssol. Más recientemente Palencia Cerezo, al revisar la cuestión de los viajes de Romero de Torres indica la inexistencia de documentación relativa al de 1907, pero que de haberse realizado lo habría hecho en compañía del poeta Guillermo Belmonte y del pintor Francisco Iturrino, según apuntó ya Vicente Orti Belmonte<sup>66</sup>.

Un dato nada despreciable es el hecho de que Romero de Torres y Picasso tenían amigos comunes como Iturrino y Ricardo Baroja<sup>67</sup>. Si se confirma la compañía Iturrino en el viaje a París, las posibilidades de un encuentro se acrecientan. Además, en París había una colonia importante de otros artistas hispanos como para ponerlos en contacto, aunque fuera momentáneamente. En relación con la posible existencia de algunas fotografías o reproducciones que circulasen, no sabemos nada, aunque es sumamente oportuno un fragmento del artículo antes citado de Ferrándiz en *El País*, en el cual propone como respuesta a la decisión del jurado de rechazar las obras, que se hiciesen grabados, cromos o tarjetas de los cuadros rechazados con una leyenda que más o menos dijese: “El original lo rechazó el jurado de la Exposición artística de 1906; lo formaban los Sres, N.N... etc”<sup>68</sup>.

Richardson recoge un comentario de Javier Vilató en el cual puntualiza que doña María Picasso, madre del pintor, no dejaba un solo día sin leer *La Vanguardia* y *El Noticiero*, pero he acudido a consultar dichos diarios en 1906 y no he encontrado ninguna noticia destacable al respecto. Mercedes Valverde vuelve a indicar que el cuadro fue expuesto en París en la ficha que realizó para el catálogo de la casa de subastas<sup>69</sup>, de ella tomó Rosenblum el dato sobre la exhibición en París del cuadro de Romero de Torres en

66 J. M. Palencia Cerezo. “A vueltas con Romero de Torres: las instantáneas de una secuencia” en *Julio Romero de Torres desde la plaza del Potro*, Madrid, Electa, Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, 1994, pp. 35-63.

67 J. Herrera. *Picasso, Madrid y el 98: la revista “Arte Joven”*, Madrid, Cátedra, 1997.

68 J. Ferrándiz, “De arte y artistas. Tarftufo y el desnudo”, *El País*, Madrid, 2 mayo, 1906.

69 *Important 19 th. Century European Painting and Sculpture*. Nueva York 5 mayo 1999. Lote 14, 8ª.

el artículo citado en anteriores páginas, señalando también la similitud entre las figuras de la izquierda de los dos cuadros, y coincidiendo por tanto con la observación que años antes constatará quien escribe estas páginas.

En un primer momento, ya hemos dicho antes, que cabría preguntarse hasta qué punto esta noticia le pudo alentar por lo que parecía tener aquella obra de provocadora, a emprender el cuadro de *El harén*. Como aclara Rubin: “Si existe un momento preciso a lo largo de la carrera de Picasso en que las ideas pictóricas que se verterían en *Les demoiselles* empezaron a germinar realmente, este momento coincide con su estancia en Góssol, en los Pirineos españoles, el verano de 1906”<sup>70</sup>. A su vez Steinberg se pregunta sobre si “las anatomías de estas mujeres que vemos transformarse radicalmente de 1906 a 1907, ¿corresponden a un cambio en los gustos del pintor, o éste substituyó las curvas anatómicas por la expresividad abstracta de los ángulos agudos?”<sup>71</sup>. La unanimidad sobre la trascendencia del cambio que comienza a operarse en Góssol es compartida por casi todos los estudiosos del artista desde que Spies lo señalara.

## 7. GEDEÓN Y LA FUERZA DE LA CARICATURA

Picasso se había presentado en 1901 por última vez a una Exposición Nacional, y aunque esos certámenes no le interesaban ahora como modo de promoción, sí que le despertarían alguna curiosidad, pues era imposible sustraerse del acontecimiento cuando toda la prensa nacional daba cuenta de ello durante varios días y semanas, reproduciendo las obras presentadas en sus primeras páginas. “Picasso no consagró nunca demasiado tiempo a la lectura de libros, pero leía ávidamente los periódicos”<sup>72</sup>, nos dice Rubin con relación a los años 1906-1907, y ciertamente a través de la prensa se abren otras series de imágenes sobre el tema de los rechazados bastante curiosas. Buscando más información consulté otros diarios y revistas catalanas como *La campana de Gracia* o *L'Esquela de la Torratxa*, pues pensaba que por su tono más distendido y liberal reproduciesen algunos de los cuadros rechazados, pero la búsqueda fue infructuosa. Por último acudí a una que ya citó Zueras, entre las que se hicieron eco de los hechos de la decisión del jurado, pero que nunca se había pulsado o ido al detalle, como era la revista *Gedeón*, una de las publicaciones humorísticas más populares en España en esos años, que generalmente dedicaba amplios espacios a ironizar y satirizar sobre las obras presentadas y premiadas en las exposiciones nacionales. La información gráfica que ofrece *Gedeón*, que por cierto la consulté en la Biblioteca de Barcelona, es en extremo chocante y cómica.

La revista satírica madrileña publicó el seis de mayo de 1906 un primer chiste de Xaudaró en el que presentaba a Gedeón hablando con el amigo Galínez, ambos cami-

70 W. Rubin. “La génesis de les demoiselles d’Avignon” en el catálogo de la exposición *Les demoiselles d’Avignon*, Barcelona, Museo Picasso, 1988, pp. 367-487.

71 Steinberg, “El burdel filosófico”, p. 322.

72 Rubin, “La génesis”, p. 491.



no de la Exposición Nacional. Al indicarle éste que no lo dejarían entrar con el perro, Gedeón le contesta: “Sí ¿no ves que lleva todos los requisitos?”. Gedeón ha tapado con una hoja de parra el trasero del perro y lleva otra en el bastón. En el número siguiente del 13 de mayo de 1906 se publicaron las caricaturas de tres de los cuadros rechazados: los de Fillol, Romero de Torres y Bermejo, pero no el de Hidalgo (Figs. 6 y 7). La revista los presenta como “Los cuadros que rechazó el jurado y que ha admitido Gedeón”, los personajes de las pinturas son sustituidos por caricaturas de políticos contemporáneos. En el artículo satírico “Jueves de Gedeón”, jugando con la presencia de la guardia civil en algunas pinturas y las censuras, escribían: “De todos modos, ten por seguro que el jurado, según lo que ha gustado su fallo, tendrá que salir entre guardias civiles y previos los tres toques de atención que dispone la Ordenanza”.

El cuadro de Romero de Torres lo presentaba ahora *Gedeón* con el título de “Vividores del amor” (Fig. 8) y son los mismos personajes que aparecen como acusados en el cuadro de Fillol “El Sátiro”, cuyo asunto era el abuso de una menor: la niña víctima era ahora la democracia y los violadores Montero Ríos, Moret, Canalejas y Luque, que aparecen en el mismo orden como “Vividores del amor” en la caricatura del cuadro

de Romero de Torres. La revista sale en la misma fecha que Picasso llega a Barcelona para ir a Góssol, y dado el contenido de ésta la comprarían gran parte de los pintores, y es muy posible que Picasso la adquiriese o viese, con lo que ya tendría una primera imagen del cuadro. ¿Marcharía camino de Góssol con la impresión, en caricatura, de las que habían sido las obras de más actualidad en el ámbito artístico español durante los meses de primavera?

La caricatura del cuadro ciertamente está más cerca de la obra picassiana que el original. La prostituta dormida en la caricatura está despierta y sonriente, ostentando unas grandes orejas. La que está recostada, en la caricatura tiene una flor que podría dar lugar



Figura 6. *El sátiro*, caricatura publicada en *Gedeón*, sobre la obra de A. Fillol.



Figura 7. *Nana*, caricatura publicada en *Gedeón*, sobre obra de Bermejo.



**Figura 8.** *Vividores del amor*, caricatura publicada en *Gedeón*, sobre la obra de Romero de Torres.

cordobés era el asunto, pero lo caricaturesco de la viñeta si no lo modernizaba lo situaba en otra dimensión estilística. La ironía y el humor eran una vía importante de abrirse camino a la vanguardia por cuanto suponía de ruptura con la escala de valores tradicionales y alteración de jerarquías estéticas preestablecidas. Ya el arte del XIX ofrecía modelos de grandes nombres que se habían dedicado a la caricatura como Daumier, artista además muy respetado y admirado por los jóvenes del fin de siglo. El arte de la caricatura había contado con el apoyo de críticos de la modernidad como Baudelaire y Champfleury. Picasso, como gran parte de los artistas del momento, era sensible a la ironía y a la fuerza de lo caricaturesco como manifestaciones del espíritu moderno, que el arte de vanguardia podía asumir, siendo tan válido como lo primitivo para una mirada con anhelos de experimentación. No olvidemos tampoco que el dibujo realizado en mayo de 1905 *Las gemelas (escena de burdel)*, tiene un marcado carácter caricaturesco. Otro dibujo como *La danza bárbara (ante Salomé y Herodes)* de 1905 (Paris, Musée Picasso) mezcla las figuras clásicas con las caricaturescas. ¿Acaso no podríamos ver también el dibujo de la gruesa *Celestina*, que pinta en Madrid en 1901, como una interpretación libre, con mucho de caricatura, del cuadro de Fillol *La bestia humana*? Entre 1900 y 1905 buena parte de los dibujos de tema erótico están reflejados en clave de caricatura. De hecho otro artista cubista tan significativo como Juan Gris desplegó una importante labor gráfica que quedó plasmada en sofisticadas e irónicas ilustraciones para revistas de humor. El espíritu caricaturesco, que había mostrado su eficacia en la crítica social, fue asimilado por distintos movimientos modernos como el expresionismo.

La caricatura favorecía la emancipación del modelo natural. Pero una mirada a la caricatura debía llevar irremediabilmente a Daumier que seguía aureolado como el más

al moño. Pero el valor de estas similitudes no está en función de un mayor o menor acercamiento textual a los posibles modelos, sino que radica más en lo que supone de sugerencia y juego de una idea. Pero además el dibujo lo lanzaba hacia la caricatura como potente cantera del arte de vanguardia, realizando una obra que se aleja por completo de la supeditación a un modelo único y que se ha erigido en referencia clave de la pintura moderna.

A Picasso no podía despertarle interés una composición modernista que pertenecía a un universo estético, que aunque todavía estaba vigente para muchos, había ya superado por el mundo de la vanguardia. El modernismo no era en ese momento un estilo combativo sino divulgado y asumible por amplios sectores sociales. Lo que había resultado censurable del cuadro del pintor

genial de sus intérpretes. Gombrich ya apuntó con respecto a aquél que: “Usualmente lo incluimos entre los grandes fundadores del arte moderno, y tenemos razón al hacerlo. Pero su aporte no tiene nada que ver con los descubrimientos visuales como los realizados por Constable y continuados por los impresionistas. Daumier se burlaba de Courbet y despreciaba a Monet. Para él que nunca dibujaba del natural, el estudio de los efectos de *plein air* tenía que parecerle trivial al lado del estudio de las reacciones humanas. No debe sorprender, pues, que los artistas que le acogieron como antepasado no fueran los impresionistas, sino los expresionistas, y en este contexto, por una vez, el desorientador contraste adquiere algún sentido. Porque en Daumier, y con él, la tradición del experimento fisonómico empezó a emanciparse de la del humorismo. Ya el muy joven Baudelaire advirtió que sus abogados, jueces o faunos están muy lejos de ser humorísticos. Son creaciones por derecho propio, a veces aterradoras de intensidad, máscaras de las pasiones humanas que calan muy hondo en el secreto de la expresión”<sup>73</sup>. Gombrich indica que la separación entre la caricatura y el gran arte abre el terreno a Munch y Ensor, y diríamos que, espiritualmente, también a Picasso.

En 1904 se publicó el catálogo razonado de la obra gráfica de Daumier, y aunque aquél no es un libro prolijo en ilustraciones, es indicativo del interés que despertaba su obra como uno de los más grandes creadores del XIX<sup>74</sup>. Ese mismo año la prestigiosa revista *The Studio* dedicaba el volumen de otoño a los maestros franceses de la caricatura Daumier y Gavarni, una publicación ahora generosamente ilustrada<sup>75</sup>. La obra de Daumier puede sin duda aportar otros interesantes elementos que añadir a la historia y génesis del cuadro de Picasso. Un repaso somero por la creación de Daumier refuerza algunas de las hipótesis que hemos barajado como el recurso expresivo del paralelismo o la duplicidad de las figuras. Por ejemplo, el catálogo de Hazard y Delteil<sup>76</sup> presenta una figura femenina ante el espejo (Fig. 9) que podríamos poner en relación con algunas de las obras antes citadas de Picasso. Asimismo, la figura desnuda con los dos codos elevados de *Les demoiselles d'Avignon*, que po-



Figura 9. Daumier, caricatura de la serie Les Basbleus, *Charivari*, 1844.

73 E.H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1996 (1ª ed. London, 1956), pp. 300-301.

74 N.A. Hazard & L. Delteil, *Catalogue raisonné de l'Oeuvre lithographie de Honoré Daumier*, París, N.A. Hazard, 1904.

75 *Daumier and Gavarni, with critical and biographical notes by Henri Frantz and Octave Uzanne*, C. Holme (ed.), London Paris, New York, The Studio, 1904.

76 *Ibid.*, ilustración p. 181, núm. catálogo 685.

dría interpretarse como un paralelismo de su compañera de la izquierda, en realidad está mas cerca de Daumier que de Ingres, Matisse o Goya. Véase sino en este sentido el boceto de técnica mixta *Trois femmes nues couchées* (h. 1849-1852) del Musée d'Orsay (Fig. 10); en el cual la mujer del centro se hermana perfectamente con la picassiana. Se trata de una obra muy singular en la producción de Daumier por sus mismas dimensiones (94x140 cm)<sup>77</sup>, de la que Passeron destacó su aspecto escultural, apoyando la idea de cómo la escultura nutre su grafismo<sup>78</sup>. A su vez Pontazzi nos precisa cómo esta obra recuerda *Las señoritas al borde del Sena* de Courbet, y el hecho de que en el Salón de 1857 Nadar le criticase a Courbet, entre otros aspectos, el que se dedicase a pintar falsos Daumier<sup>79</sup>. Las historias y los cuadros que se pueden encadenar es fascinante, dando lugar a una historia



Figura 10. Daumier, *Tres desnudos*.

que va sumando y desvelando distintas historias, y que no viene sino a indicar la conformación de una cultura de la imagen en la que los artistas se mueven identificando ciertos tipos y gestualidades. No es nada extraño que Picasso tuviera en su registro una impresión de Daumier, de hecho, E. Loryette ha indicado también ciertas influencias de Daumier en los cuadros de circo de Picasso<sup>80</sup>. Por otro lado es sumamente elocuente en este sentido el que el Álbum 5 utiliza las

páginas vírgenes de una catálogo de Daumier en la Galerie Rosenberg de París. Brigitte Leal se pregunta al respecto si “este procedimiento de reutilización, ¿nació del azar o de la necesidad material? ¿No sería mejor verlo como un homenaje al pintor que años antes le había inspirado?”<sup>81</sup>.

La vía señalada de modelos subyacentes del ámbito de la caricatura como un rasgo o ingrediente importante en la génesis de *Les demoiselles d'Avignon* y, por ende, del cubismo, no carece de sentido. La rotundidad y tratamiento masivo de las figuras así lo indican, al igual que la operación de montaje violento, las visiones frontales y la pervivencia

77 K. E. Maison, *Honoré Daumier: Catalogue raisonné of the Watercolors and Drawings*, London, Thames and Hudson, 1968.

78 R. Passeron, *Daumier témoin de son temps*, París, Bibliothèque des Arts, 1979, p. 262. Esta misma idea ha sido posteriormente repetida por B. Laughton. *Honoré Daumier*, París, Valhermil, 1997, p. 34.

79 M. Pontazzi, “Trois femmes nues couchées”, en el catálogo de la exposición *Daumier 1808-1879* París, Réunion des Musées Nationaux, 1999, p. 265. Exposición exhibida también en Ottawa en el Musée de Beaux-Arts du Canada y en The Phillips Collection de Washington.

80 H. Loryette, “Situation de Daumier”, en *Daumier 1808-1879*, pp. 12-21.

81 B. Leal, “Álbumes”, catálogo de la exposición *Les demoiselles d'Avignon*, Barcelona, Museu Picasso, 1988, p. 103.

de cierta anamorfosis. De una u otra manera Picasso rompe en su obra no simplemente con el espacio tradicional, sino también con la imagen solemne del cuadro. Frente a la armoniosa obra de *Le bonheur de vivre* que había concebido el elegante Matisse, Picasso impone el grito del bárbaro, y un *bonheur de vivre* que es el de las vividoras del amor, la alegría y el drama de la musa canalla.

Ya Baudelaire indicó que “Los españoles están muy dotados para lo cómico. Llegan rápidamente a lo cruel, y sus fantasías más grotescas contienen a menudo algo de sombrío”<sup>82</sup>. Cuando Gertrude Stein quiso penetrar en el misterio que representaba la pintura cubista realizó un viaje a España, allí hizo unas apreciaciones, incluidas en la *Autobiografía de Alice B. Toklas* que en parte se complementarían con las anteriores de Baudelaire: “Gertrude Stein siempre dijo que el cubismo es una concepción puramente española, y que sólo los españoles pueden ser cubistas, y que el único cubismo verdadero es el de Picasso y el de Juan Gris. (...) La primera vez que Gertrude Stein y yo visitamos España, que fue uno o dos años después de que se iniciara el cubismo, quedamos sorprendidas al comprobar que en España el cubismo era algo que se hacía de un modo espontáneo”<sup>83</sup>.

Penrose comenta que cuando Apollinaire fue a ver *Les Femmes d'Alger (O. J.)* acompañado de Félix Fénéon, “el único estímulo que éste pudo ofrecerle a Picasso fue decirle que se dedicara a la caricatura. Al hablar posteriormente de este tema, Picasso comentó que no había sido un consejo tan estúpido, ya que los buenos retratos son, en cierta medida, caricaturas”<sup>84</sup>.

Por último hemos de añadir el dato de que efectivamente la obra de Romero de Torres se presentó en París en el salón de los Artistas Franceses. En el catálogo del Salón aparece como Torres y de ahí el que no lo localizase en un primer momento; el título que ahora le daba a la obra era el de *Gitanas*. Ese año habían participado junto a él Rodríguez Acosta, Carlos Vázquez y López Mezquita, entre otros. Pero la obra que llamó la atención de la crítica francesa en realidad fue *Mozos de escuadra* de Carlos Vázquez, que resultaba más pintoresca para el público francés. La otra de las composiciones que más interés despertó fue *Mis amigos* de López Mezquita quien también presentó un cuadro de alto contenido erótico, *La juerga*, que nunca lo llevó a un certamen español y que terminaría siendo premiado en Bruselas<sup>85</sup>. Un crítico francés escribía: “La péninsule ne se contente pas d’inspirer nos artistes, elle nous délègue de nombreux représentants. MM. Torrès, Acosta, Ribéra, Carrera, font honneur à l’école ibérienne”<sup>86</sup>.

La obra del pintor cordobés se exhibe en las mismas fechas en las que Picasso da el giro definitivo a su obra tras la realización de numerosos dibujos y bocetos. No obstante, las fuentes y aportaciones que se pueden sumar son en cualquier caso casi inagotables.

82 C. Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1989, p. 40.

83 G. Stein, *Autobiografía de Alice B. Toklas*, Barcelona, Lumen, 1967, pp. 120121.

84 R. Penrose, *Picasso, su vida y su obra*, Barcelona, Argos Vergara, edición de 1981, p. 120.

85 F.J. Pérez Rojas, *López Mezquita. Épocas e itinerarios de un pintor cosmopolita*, Madrid, Museo de la Ciudad, 2007, p.173-174.

86 Y. Rambosson, “Le Salon des Artistes Français”, *L’Art Décoratif*, 106 (julio 1907), p. 22.

El significado de la fotografía colonial en Picasso en los años de gestación y realización de *Les Femmes d'Alger*, ha sido estudiado por Baldassari, dando a conocer la colección de imágenes de tipos de Sudán, Senegal y Guinea que tenía Picasso del fotógrafo Edmond Fortier, y cuya adquisición se supone que fue al regresar de Góssol. La autora apunta la contribución de estas fotografías a la finalización de obras como el *Retrato de Gertrude Stein* o *Dos mujeres desnudas*, y *Les Femmes d'Alger* a la que confronta la postal de Fortier, *Types de femmes*, realizada en 1906. El sentido de la frontalidad, los desnudos y algunas posturas son asimilables sin que ello implique cerrar el ejemplo del cuadro de *Vividoras del amor*, sino considerar a ambos como partes de un amplio y variado repertorio que nutre la génesis y concreción del emblemático lienzo de Picasso.

[NOTA: Las ilustraciones fueron tomadas del *Catálogo de la Exposición. Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*, Córdoba, 2003]