

Carol Salus. *Picasso and Celestina: The Artist's Vision of the Procuress*. Newark, DE: Juan de la Cuesta Press, 2015, 151 pp. 36 ilustraciones. ISBN 978-1-58871-251-6

Este libro creció poco a poco hasta su madurez. La autora participó en un seminario dirigido por Michael Gerli (verano 2009) sobre *Celestina on the Brink of Modernity* (en el borde de la modernidad) y reconoce que los tres estudios suyos publicados en *Celestinesca* (1991, 1994, 2006) han formado el núcleo de cuatro de sus capítulos. Fue dándose cuenta paulatinamente de que en los catálogos de las exposiciones y libros especializados en Picasso trataban muy superficialmente la presencia de Celestina. Y como Picasso desde sus años adolescentes hasta su vejez trató a Celestina en muchas formas y estilos (incluso en un poema), ha sido uno de los principales propósitos de la autora la de rectificar esta impresión y hacer que el interés de Picasso por la *Celestina* se conozca con una mayor profundidad.

Los seis capítulos de esta monografía siguen el orden cronológico de la figura e imagen de Celestina en la vida y el arte de Pablo Picasso. No pueden faltar ilustraciones (hay 36) no solo de piezas de Picasso, sino también de otros artistas y cuadros que le inspiraron, por ejemplo, los de El Greco, Murillo, Velázquez, Goya, Ingres, Degas, Israhel van Meeckenem y Théophile-Alexandre Steinlen. Los dieciocho cuadros de Picasso cubren los años 1899-1971. Picasso murió en 1973, con 91 años. Las obras de interés celestinesco comienzan cuando Picasso tenía 17 años y se extienden hasta los 90.

La Introducción (13-21) presenta, para los lectores no familiarizados con la obra cuya protagonista (¿antagonista?) es una alcahueta corrupta, lujuriosa e hipócrita religiosa (que atraía a un Picasso ateo), una breve historia de su enorme popularidad en reimpresiones, nuevas ediciones y traducciones hasta nuestros días. Lo que realmente demuestra es un creciente uso de la imagen de esta Celestina en su vida artística. Celestina es retratada sobre papel, en grabados, aguafuertes, óleos y arcilla, y dos años antes de su muerte seguía ilustrándola en una serie de aguafuertes (ver cap. 6).

El primer capítulo «Madrid and Barcelona: Picasso's First Celestina Drawings» (23-44), aclara que desde sus años de adolescente, estudiando en centros de arte, tanto en Madrid como en Barcelona, su ocio nocturno en bares, burdeles y cabarets influyeron en sus primeros dibujos. Su educación temprana, aquí explorada, no demuestra ningún rastro celestinesco. Pero posee un libro con los *Caprichos* de Goya y le inspiran aquellos en los que figuran Celestinas (pp. 33-34). Otro importante modelo de Picasso en estos años fue Steinlen, cuyo dibujo para la cubierta de un número de la revista *Gil Blas Illustré* proveyó la inspiración para «El divan» (1899, p. 39). Todas las reproducciones están en blanco y negro, pero los comentarios que agrega Salus hablan profusamente de los colores usados. Un comentario interesante es que Picasso no retrató a la alcahueta incorporando las descripciones aparecidas en el texto de la obra; al contrario, son sus propias nociones y experiencias, junto con los artistas cuyos cuadros y dibujos iba conociendo, los que le inspiraron las facciones de sus Celestinas.

En el segundo capítulo, «Barcelona: Celestina Knitting» (tejiendo)» (46-59), Salus no solo interpreta en términos eróticos el acto de Celestina tejiendo en presencia de una de sus pupilas, con un gato a su lado, sino que también extiende la metáfora de «tejer» a como Celestina, en el texto de la obra, simboliza una persona que «teje» los hombres y las mujeres del pueblo en una red sexual. Salus ve la presencia del gato en este dibujo en tinta, de 1903, como el animal asociado más íntimamente con brujas y la brujería, por lo que Picasso vincula Celestina con la brujería y poderes mágicos. Muy interesantes son los comentarios de Salus a otros dos cuadros, «Las Hilanderas» (1565-1568) de Velázquez (p. 53) y «Visit to the Spinner» (1495-1503) de van Meckenem (p. 57) en donde Salus demuestra cuán común eran esas mismas asociaciones en los Siglos de Oro. Picasso las hereda.

«Barcelona: Celestina in Picasso's Blue Period» (60-81) forma el tercer capítulo y se dedica exclusivamente al retrato de Carlota Valdivia como Celestina (p. 80). En su período azul (1901-1904), Picasso ilustró muchas obras en las que aparecen hombres y mujeres empobrecidos, deprimidos y aislados, pero el retrato de Carlota (óleo en lienzo, 1903), una mediana en un cabaret popular de Barcelona, las relegó a la sombra. Sigue siendo una de las obras más conocidas de Picasso, terminada no mucho antes de su traslado a París, en 1904. En una discusión extendida sobre este cuadro, Salus explora en detalle el uso de la ceguera de esta Celestina como una manera de expresar sus poderes interiores, su sabiduría y una percepción más profunda de la realidad. También, deja abierta otras posibilidades: el temor de la ceguera para un artista; el supuesto vínculo con una enfermedad venérea; o ciertas asociaciones con el mal de ojo (i.e., la mirada de una serpiente, Celestina como serpiente, etc.). El azul intenso —un color asociado con la maldad— podría verse como una sátira de la Virgen y su manto azul.

El capítulo cuarto, «Gósol: Celestina in Picasso's 'The Harem'» (80-96) se centra en un cuadro pintado en Gósol, un pueblo español al sur de Andorra, en 1906. Su admiración por el fino dominio de la línea en el cuadro de Ingres «El baño turco» (1862) con sus 35 mujeres desnudas (p. 86) le inspiró una parodia del mismo. Este cuadro tiene un hombre fornido y desnudo en primer plano almorzando; cuatro jóvenes esbeltas y desnudas, todas ellas acicalándose, y una vieja arrodillada sobre un cubo lleno de un líquido rojo. Se distancia Picasso de Ingres por la presencia de un hombre (cliente), un número reducido de mujeres (prostitutas) y la vieja (Celestina) con un cubo de sangre menstrual en una habitación sencilla, mientras el salón de Ingres es opulento. Podría haberse inspirado en algunos aspectos del cuadro de Degas, «Salón de un Burdel» (p. 88, 1876-1877), sobre todo con la imagen de prostitutas entreteniéndose esperando a sus clientes. El cuadro de Picasso, para la mayoría de los críticos (no todos, como Salus bien sabe), simboliza la breve duración de la juventud y la belleza, que se muestra mediante el contraste de las jóvenes con la figura de su alcahueta, cuya vejez conocen. Después de «The Harem» pasa Picasso a pintar otras cuatro prostitutas con líneas más angulares y contrastes violentos en «Les demoiselles de'Avignon» (1907), si bien la figura de la vieja Celestina está ausente (p. 94).

En el capítulo 5, «Celestina en Picasso's Later Decades» (97-122), Picasso vuelve al tema celestinesco después de veinte y ocho años sin retratarla. Es el capítulo con más ilustraciones, de aguafuertes, dibujos, grabados y una obra en cerámica, cubriendo su cuantiosa producción en las décadas de los 50 y 60. Algunas de sus Celestinas se plasman en cuatro viñetas para *La Comédie Humaine* (1953), unas litografías de 1954 de la medianera en una corrida de toros, los aguafuertes usadas en *Maisons Closes* (1955), y al final de los 50, un poema (reproducido en el original español y traducción inglesa, pp. 103-104). Picasso hizo dos series de aguafuertes, la primera, *Suite 357* (el número de escenas, 66 de ellas con Celestina) en 1968, la segunda, *Suite 156* (el número de escenas) entre 1968 y 1972, poco antes de su muerte. En este capítulo, se dedica bastante espacio a una discusión de varias de las Celestinas representadas en *Suite 357*, que son páginas de sumo interés al analizar la autora estas imágenes confrontadas a las de un Picasso mayor, impotente, que estaba sintiendo los achaques de su avanzada edad, cuando Celestina pasa a representarle como un *alter ego*. En algunos de estos aguafuertes, Picasso hasta se incluye a sí mismo (ver pp. 118-119, figs. 28 y 29).

Es en el capítulo 6, «The Last Celestinas» (123-138), cuando Salus, en su presentación del *Suite 156*, nos descubre el papel de Edgar Degas en cuarenta de estos aguafuertes. En varios de ellos actúa como voyeur, y en una (p. 128) aparece junto con Celestina. También los 66 aguafuertes del *Suite 357* reaparecen en una edición limitada y cara de *Celestina* (Barcelona: Planeta, 2007), en dos tomos; sus escenas ahora reproducidas en ta-

maño más grande (140%). Varias de las viñetas celestinescas, creadas por Picasso en sus últimos años de vida, solo vieron su publicación después de su muerte (1973). Salus resume, con gran sensatez, la relación que tenía Picasso con Celestina a lo largo de su vida artística, los múltiples significados que tenía la alcahueta para él en los distintos momentos de su evolución creativa.

Este capítulo se redondea con una apreciación de las muchas maneras que Celestina ha entrado en la imaginación de autores, artistas y dramaturgos desde Murillo hasta nuestros días. Es breve (pp. 133-138), pero ofrece un amplio panorama en el cual el arte de Picasso es una parte capital. Traduzco las últimas frases del libro: «Él (Picasso) encontró en Celestina, el centro artístico de la obra de Rojas, algo claramente significativo y la convirtió en una musa de su propia obra». Este libro ofrece un estudio de las Celestinas de Picasso: ellas están entre las más grandes de las herencias o legados de este libro (*Celestina*) escrito en el Renacimiento español.

El aparato crítico incluye: una lista de las 36 ilustraciones (pp. 9-12); una lista de los museos e instituciones que tienen en su colección permanente la serie completa de *Suite 357* (p. 141); y una completísima bibliografía (pp. 143-151).

En suma, esta monografía llenará un hueco en los estudios del arte de Picasso y, al mismo tiempo, ofrecerá a los celestinistas unas páginas que servirán para entender la apreciación muy particular de Celestina en la obra de Pablo Picasso. Tanto los análisis que llenan esta monografía como las notas a pie de página —todas ellas ricas en información adicional y valiosa— merecen una muy merecida «¡ENHORABUENA!».

Joseph T. Snow  
Michigan State University