

Picasso y el arte primitivo. Los «negros» de Picasso salen de la Catalunya francesa

Alain Moreau

Crític d'art i comissari d'exposicions. barcinolutecia1945@gmail.com

Resumen

Habitualmente, se ha dicho que Pablo Picasso fue muy influenciado por el arte negro en el momento en el que se estaba gestando el cubismo, pero él mismo lo desmintió. Sí que parece tener, aun así, una evidente influencia de las pinturas prerrománicas de Sant Cristòfol de Campdevàdol —ahora desaparecidas, pero que el pintor pudo haber visto en 1906—, las pinturas de Sant Martí de Fenollar (Vallespir) y el *Devot Crist* de Perpinyà, que no es la primera vez que se habla de que podría ser una fuente para el arte picassiano. Joan Vidal Ventosa pudo ser quien mostró estas obras a su amigo Picasso.

Palabras clave: Pablo Picasso / Sant Cristòfol de Campdevàdol / Sant Martí de Fenollar / *Devot Crist* de Perpinyà / Joan Vidal Ventosa.

Resum

Picasso i l'art primitiu. Els «negres» de Picasso surten de la Catalunya francesa

Habitualment, s'ha dit que Pablo Picasso va ser molt influït per l'art negre en el moment en què s'estava gestant el Cubisme, però ell mateix ho va desmentir. Sí que sembla, tanmateix, que va rebre una forta influència de les pintures preromàniques de Sant Cristòfol de Campdevàdol —ara desaparegudes, però que el pintor podria haver vist el 1906—, les pintures de Sant Martí de Fenollar (Vallespir) i el *Devot Crist* de Perpinyà, que no és pas el primer cop que es parla del fet que podria haver estat una font per a l'art picassià. Joan Vidal Ventosa podria ser qui va mostrar aquestes obres al seu amic Picasso.

Paraules clau: Pablo Picasso / Sant Cristòfol de Campdevàdol / Sant Martí de Fenollar / *Devot Crist* de Perpinyà / Joan Vidal Ventosa.

Abstract

Picasso and primitive art. Picasso's "blacks" come out of French Catalonia

It has usually been said that Pablo Picasso was greatly influenced by black art at the time when he was developing Cubism, but he himself denied it. He does, however, seem to have been clearly influenced by the pre-Romanesque paintings of Sant Cristòfol de Campdevàdol —now disappeared, but which the painter may have seen in 1906—, the paintings of Sant Martí de Fenollar (Vallespir), and the *Devot Crist* de Perpinyà, which is not the first time that there has been talk that it could be a source for Picassian art. Joan Vidal Ventosa could have shown these works to his friend Picasso.

Keywords: Pablo Picasso / Sant Cristòfol de Campdevàdol / Sant Martí de Fenollar / *Devot Crist* from Perpinyà / Joan Vidal Ventosa.

Casi toda su vida, Pablo Picasso tuvo un gran interés por el mal llamado *arte primitivo africano* y fue un gran coleccionista de máscaras y esculturas exóticas. Pero existe una gran confusión en la valoración de la influencia del entonces llamado arte negro a partir de los años 1906-1907 y su protagonismo en la pintura *Les demoiselles d'Avignon* —aquí conocidas como *Les senyoretes del carrer d'Avinyó*—, que se hallan en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), y el arranque del cubismo de Picasso.

Durante todo el siglo XX, la casi totalidad de libros, artículos, catálogos, diccionarios, opiniones múltiples en internet y tesis doctorales y de grado han quedado intoxicadas en exceso por esta equivocada interpretación. A lo largo de sus noventa y un años, Picasso reiteró numerosas veces a la crítica que no había arte negro en el óleo citado y, cronológicamente, solo se puede discernir una época «negra» de Picasso al terminar el ciclo de *Les demoiselles...*, en lugar de influencias muy diversas o confusas en todo el proceso de elaboración de esta gran tela caótica titulada por André Salmon, a disgusto de Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*. La llamada *época negra* de Picasso, pues, solo empezaría a finales de 1907 e inicios de 1908.

A partir de 1995, empecé a encontrar los genuinos modelos que tendrían que confirmar claramente la insistencia de Picasso por su mantra «no hay arte negro en *Les demoiselles d'Avignon*».

Confrontaremos uno de los dos últimos autorretratos de Picasso fechado el 30 de junio de 1972 (fig. 1, izquierda) y singularmente derivado de la barbárica interpretación del Adán en un fresco prerrománico de Campdevàrol —hoy desaparecido, pero documentado en 1909 por una copia realizada por el historiador Ramon de Abadal (fig. 1, derecha)—¹ que el artista habría visto en 1906. En este autorretrato, Picasso mantiene en su memoria el impacto intacto del fresco, repercutiendo en los colores, incluyendo los accidentes que eran consecuencia de su degradación y los rotos, con una fidelidad pasmosa, sesenta y seis años más tarde. Esta circunstancial visita furtiva a la pintura más antigua de Catalunya, entonces inédita, se debería a las probables comunicaciones de su gran amigo, el fotógrafo de la Junta de Museos de Barcelona Joan Vidal Ventosa. Queda demostrado que Vidal Ventosa estuvo entonces en Gombren, a 8 km de Campdevàrol. Tenemos una prueba indubitable de ello por la existencia de un cliché de su autoría circa 1905 del famoso *Crist de Gombren*, actualmente en la Universidad Yale. Sería lógicamente plausible que Picasso visitase los restos del fresco de la iglesia de Sant Cristòfol (la Vella) de Campdevàrol gracias a las indicaciones de Joan Vidal Ventosa, ya conocedor del románico catalán. Existe una caja de fotografías de Vidal Ventosa en el Archivo Municipal de Barcelona todavía sin ordenar y que, en aquel momento, no se pudo consultar, donde podría aparecer alguna imagen de los restos de la iglesia de Sant Cristòfol.



FIGURA 1. A la izquierda, último autorretrato de Picasso (1972). A la derecha, Adán en las pinturas murales de Campdevàrol, según la copia de Ramon d'Abadal.

¹ Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa (1909).

La visita de Picasso habría tenido lugar en su viaje a Gósol en 1906 pasando por Vic, Ripoll y La Pobra de Lillet. El impacto de la tosquedad y el caos de aquel fresco ajeno a todos los cánones académicos fue el aguijón dominante, junto con la iglesia de Sant Martí de Fenollar, que el pintor también conoció seguramente por Vidal Ventosa, de la renovación de todas las bases mantenidas hasta la fecha.

A partir de 1905, en los salones parisinos se puso de moda deformar y presentar figuras con tendencia a la fealdad. Nació así una competición por quien lo hacía peor: faltas de proporciones, perspectivas y anatomías estrafalarias. Cientos de artistas intentaban innovar con este propósito. Este hecho, pasado de largo por los historiadores modernos, está muy bien documentado en un libro de 348 páginas publicado en 1906 por Camille Mauclair titulado *Trois crises de l'art actuel*, con un largo capítulo «La crise de la laideur en peinture» ('La crisis de la fealdad en la pintura'),² donde se describe en detalle esta circunstancia a lo largo de 37 páginas. La crítica moderna ha reducido este fenómeno citando en esta competición solo seis principales actores (Matisse, Braque, Derain, Vlaminck, Van Dongen y Picasso) cuando la competición fue general y múltiple.

Camille Mauclair describe con muchos detalles esta pugna entre quien destrozaría mejor las anatomías, las proporciones y las perspectivas. Pero «habría que hacerlo peor todavía y a conciencia». Sant Martí de Fenollar podría o tendría que ser la «piedra Rosetta» que permitiera descifrar el mecanismo del sistema cerebral y plástico de Picasso en sus aplicaciones.

Así, un poco más tarde, se remataría la omnipresencia del románico catalán gracias a un sensacional artículo de Josep Pijoan i Soteras de 1924, donde relataba los redescubrimientos de las pinturas románicas catalanas a partir de 1906, quizás refiriéndose, sobre todo, a Sant Martí de Fenollar.

Bien analizadas las concomitancias de las pinturas de Campdevàrol y de Sant Martí de Fenollar, quedan eliminadas de forma clara en la evolución estilística de Picasso las combinaciones a partir de las piezas etnográficas africanas y queda fijada con evidencia la reutilización por parte de Picasso de fragmentos del arte medieval del territorio catalán, sobre todo con los colores que no aparecen en los fetiches africanos. Los «negros» de Picasso estaban, pues, en el Rosselló, en la Catalunya administrativamente francesa.

Es difícil ser exacto, preciso y riguroso en un resumen donde se tendrían que explicar demasiadas cosas, en una información breve que no termine en la papelera antes de acabar su lectura. Picasso lo fue en una entrevista publicada por Florent Fels en el número 3 de la revista *Action* en abril de 1920.³ Esta revista, una edición especial sobre el arte negro, contiene un cuestionario hecho a once artistas y poetas famosos con su opinión sobre dicho arte. La respuesta de Picasso fue muy breve: «art negre, connais pas» ('arte negro, no conocer'). En esta ocurrente respuesta, Picasso se desligaba de forma contundente de la influencia de los modelos de los fetiches y máscaras ultramarinos excesivamente explotados por sus colegas y competidores. No desistió nunca en perseverar y rumiaba con insistencia: «no hay arte negro en *Les demoiselles d'Avignon*».

Picasso encargó a Christian Zervos un largo alegato de 44 páginas para desvincularse de los modelos africanos escudándose detrás de la influencia del arte ibero, que ningún artista había explotado. Era su dominio propio. En ningún caso, sin embargo, hace referencia a su principal fuente, que son los primitivos catalanes (frescos románicos) y tallas como el *Devot Crist* de Perpinyà (fig. 2, izquierda),

² Mauclair, 1906: 285-323.

³ Fels (1920).

citado por el eminente historiador Pierre Cabanne en su extensa biografía⁴ y reproducido desde 1960 en otra obra de Pierre de Champris.⁵



FIGURA 2. A la izquierda, *Devot Crist* de Perpinyà (1307). A la derecha, cabeza primitivista en un óleo de Picasso (1907).

Sus fuentes múltiples se extienden, pues, a muy diversos lugares: desde una pintura prerrománica en Campdevàrol (hoy desaparecida) y, sobre todo, la entonces bastante documentada y excepcional narración gráfica de los frescos originales de Sant Martí de Fenollar en el Vallespir, de donde extrae gran cantidad de elementos que superpone y disfraza en abundantes combinaciones estrafalarias (Picasso solía presumir de encontrar y no buscar). *Combinaciones* es la palabra clave de sus metamorfosis y se repite más de veinte veces en lo que nos relata Christian Zervos en su larguísimo texto de 1942.

Hemos de añadir que treinta años después del farragoso panegírico de Zervos, Pierre Daix, el más estrecho colaborador del Picasso de madurez, volvió a intentar la operación de ajuste sobre la equivocada confusión entre los modelos africanos y la síntesis de otras culturas de otros tiempos, arcaicas y medievales (sobre todo, los entonces llamados *primitivos catalanes*). Para ello, publicó un texto con el llamativo título «Il n'y a pas d'art nègre dans *Les demoiselles d'Avignon*»,⁶ en *Beaux-Arts*, la revista de arte más difundida en lengua francesa. Pierre Daix publica este extenso artículo de 24 páginas con referencias detalladas, difícilmente inteligibles para el lector profano y poco convincentes para los especialistas. Este segundo intento dedicado al maestro para su nonagésimo aniversario volvió a quedar en nada, en agua de borrajas, repitiendo el fracaso de Zervos en 1942.

En este ambiente, Picasso buscó un camino peculiar: los más de 800 trabajos previos y paralelos a *Les demoiselles*... nos señalan fuentes arqueológicas, ibéricas, paleolíticas, neolíticas, caldeas, cicládicas, mesopotámicas y egipcias —una miscelánea profusa—, pero, sobre todo, la recuperación en este momento del románico que emerge en Catalunya bajo la batuta del citado Josep Pijoan.

⁴ Cabanne, 1982: 315.

⁵ De Champris (1960).

⁶ Daix, 1970: 247-270.

A partir de 1907-1908, el Institut d'Estudis Catalans publicó los fascículos *Les pintures murals catalanes*, que habían sido gestados desde la primavera de 1906. La gesta está sabrosamente relatada por Pijoan en la *Gaseta de les Arts*.⁷ En este fabuloso artículo, Pijoan reseña que, por entonces, se conocía muy poca pintura mural en Catalunya y cita solo dos: Sant Quirze de Pedret y Sant Martí de Fenollar (fig. 3, izquierda). Estos datos me llevaron a investigar lo de Sant Martí de Fenollar, a partir de reproducciones posteriores a las restauraciones, y, por suerte, a encontrar en el archivo del Institut Amatller de Barcelona unos clichés antiguos en blanco y negro donde resalta de forma flagrante la figura de un anciano reajustado con evidente parecido, con el Picasso de un supuesto retrato caricaturizado de Josep Fontdevila, el hostelero de Gósol (fig. 6, derecha), que se encuentra en el Museo Metropolitano de Nueva York. La Virgen de Sant Martí también está reutilizada en un busto de mujer de un óleo de Picasso que se encuentra en el Museo del Hermitage de San Petersburgo (fig. 3, derecha).



FIGURA 3. A la izquierda, virgen de Sant Martí de Fenollar. A la derecha, cabeza femenina primitivista de Picasso.

También en el mismo museo de San Petersburgo se ubica quizás la pieza más espectacular, la titulada *Nu à la draperie* (fig. 4, derecha). Estas dos obras se han confundido con las formas africanas. En realidad, el desnudo es una reminiscencia de la mandorla de la bóveda de la capilla de Sant Martí de Fenollar (fig. 4, izquierda), de la cual Picasso repercute las redecillas de los tetramorfos. En este cuadro grande del Museo del Hermitage, las alucinaciones de Picasso multiplican las formas en huso por doquier de forma obsesiva, «aquí no hay arte africano ni cubismo», sino mandorlas paleocristianas profanadas por Picasso en sus desnudos femeninos. De hecho, a principios del siglo XX, había postales de las pinturas de Sant Martí de Fenollar que confirman que ya entonces tenían notoriedad (fig. 5).

⁷ Pijoan, 1924: 5.



FIGURA 4. A la izquierda, mandorla en la bóveda de Sant Martí de Fenollar. A la derecha, *Nu à la draperie*, de Picasso, conservado en el Museo del Hermitage de San Petersburg.

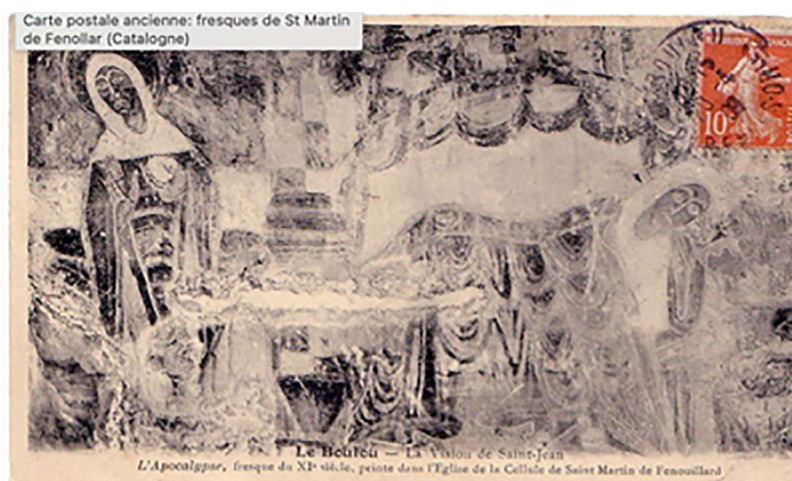


FIGURA 5. Postal antigua de los frescos de Sant Martí de Fenollar.

El famoso autorretrato de Picasso de 1907 del Museo de Praga (fig. 6, izquierda) está calcado en los colores y la exageración de los ojos, el mentón anguloso y el colorido rojizo de las figuras de Fenollar (fig. 6, centro).

De todo esto, lo más original es el inexplicable chirimbolo en la faz de la señorita en primer plano a la derecha con rostro de verraca, esta excrescencia que no se sabe lo que es: una oreja, un tumor, un *boomerang* o un brazo, y que sorprendentemente nunca nadie ha estudiado (no me consta). Pues, esta anomalía está extraída del personaje afín al autorretrato de Praga de 1907. Las coincidencias son múltiples y obvio un gran número de ellas para intentar ser breve (fig. 7).

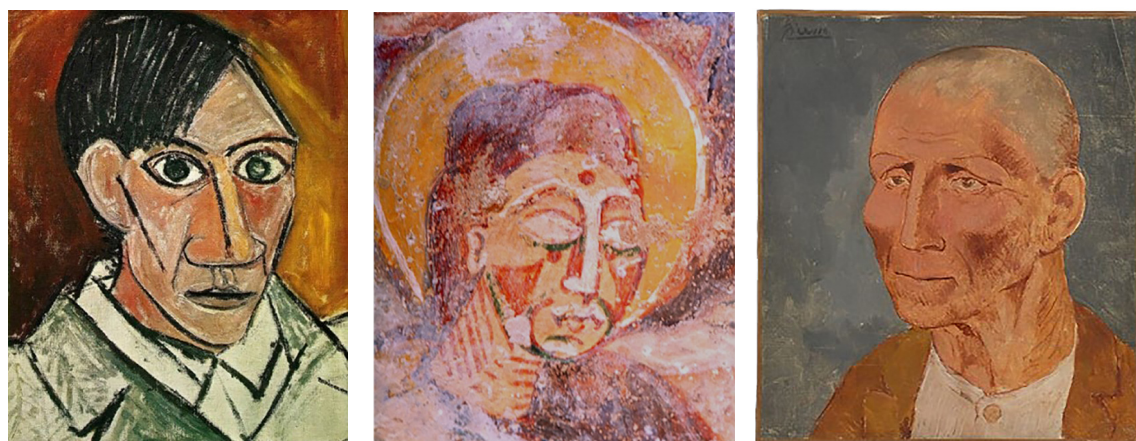


FIGURA 6. A la izquierda, autorretrato de Picasso (1907, Museo de Praga). En el centro, cabeza de los murales de Sant Martí de Fenollar. A la derecha, retrato de Josep Fontdevila.

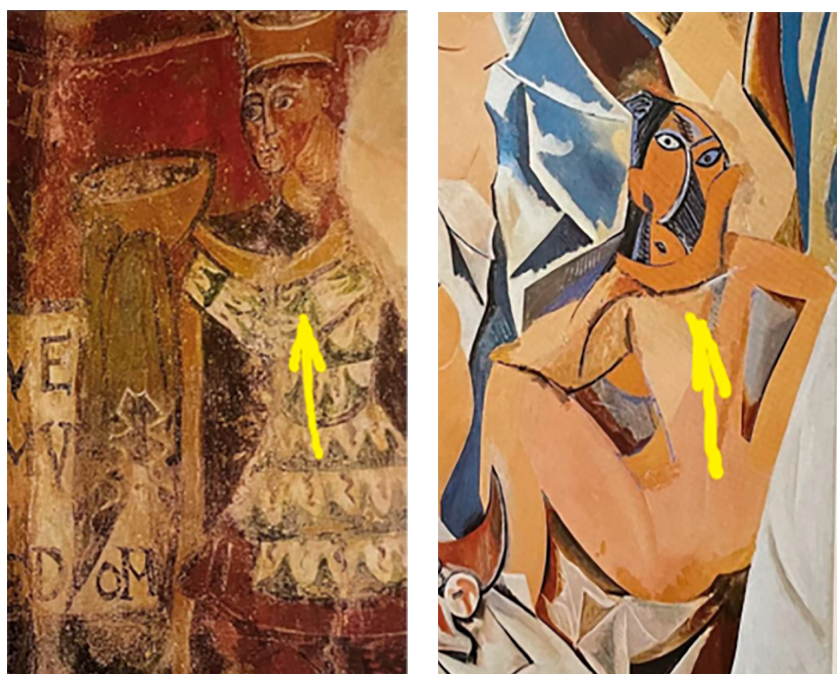


FIGURA 7. Una semejante forma incierta aparece entre cabeza y cuerpo en una de las figuras de Sant Martí de Fenollar (izquierda) y en una de las «señoritas» de Avinyó, de Picasso (derecha).

¿Cuándo y cómo llegó Picasso a Sant Martí de Fenollar? Aquí está el enigma. Quizá en un misterioso viaje por el sur de Francia en el verano de 1907. Picasso afirmaba no haberse movido de París aquel verano, pero, en 1912, André Salmon escribe:

Es necesario seguir paso a paso a aquel cuya curiosidad trágica iba a provocar el Cubismo. Unas vacaciones interrumpieron las experiencias dolorosas a la vuelta Picasso reemprendió otra vez la gran tela con ensayos que como ya dije no vivía más que para sus figuras.⁸

⁸ Salmon (1912).

La relación de Picasso con Sant Martí de Fenollar no está documentada, pero muchas veces el enigma no desmiente la excesiva evidencia de circunstancias formales, coincidencias cronológicas y geográficas. De momento, se me presentan dos hipótesis. En la primavera de 1906, de su llegada a Barcelona y su estancia absolutamente vacía de información, solo tenemos la famosa fotografía tomada por Joan Vidal Ventosa de Picasso, Fernand Olivier y Ramon Reventós. Tampoco se sabe con certeza si estuvieron aquí dos o tres semanas.

Fernand Olivier comentó que tras pasar «algunas semanas» en Barcelona⁹ iban a visitar a amigos y familiares. En este lapso de tiempo, una visita a Figueres a sus amigos (la familia Pichot) es bastante probable, con una excursión al Voló y Sant Martí de Fenollar. Cabe perfectamente el tiempo necesario para esta visita a aquel lugar, que entonces estaba de moda para la élite de Catalunya. En unas pocas horas se podía recorrer el trayecto desde Figueres hasta Sant Martí de Fenollar.

A pesar de la falta de pruebas sobre estas tres largas semanas, que son relevantes en este espacio de tiempo tan decisivo en la evolución y revolución del arte de Picasso (1906-1907), tendríamos que inquietarnos más sobre estas importantes carencias y olvidar las equivocadas insistencias sobre las máscaras tribales del Congo y la Costa de Marfil, acuñadas de forma unilateral por Alfred Barr a partir de 1939 y remachadas erróneamente en la presentación de la máscara Itumbi en la gran exposición de 1946 titulada «Picasso: Fifty years of his art», organizada por Barr en el MoMA.

Existen, como mínimo, dos datos que presuponen su presencia en la región: una carta de Eugène Rouart en Bagnols (Banhòlas), en el departamento actual del Alta Garona, y otra carta de Victor Gastilleur fechada el 11 de junio de 1907 desde Carcassona, que acaba con un «todavía te esperamos aquí este verano». Tampoco hay que olvidar una posible visita al arte románico del Museo de los Augustinos a su paso por Tolosa de Llenguadoc (Eugène Rouart, amigo de Picasso, y Victor Gastilleur disponían en 1907 de automóvil).

Para terminar, recordamos una anécdota liviana: una noticia del año 2000, cuando en un congreso mundial en Londres, un neurólogo holandés, Michel Ferrari, soltó que el cubismo de Picasso y sus distorsiones eran consecuencias de migrañas. Más que migrañas, estas desfiguraciones eran provocadas por los narcóticos. Hemos de tener en cuenta el suficientemente documentado consumo de opio por parte de Picasso y sus amigos en aquellas fechas, lo que justificaría esas extrañas combinaciones para despistar los modelos de base que almacenaba en su prodigiosa memoria y la retención de las alucinaciones de todo este material visual archivado en la recámara de un cerebro obsesivo, reforzado por una voluntad indeleble. A prueba de esta conjetura existe un dibujo de un hombre desnudo con los brazos doblados simulando un efecto de diplopía, resultado probablemente de la consecuencia del consumo de cualquier estupefaciente.

En resumen, los negros de Picasso venían de los Pirineos y del actual cantón del Vallespir-Albera. En este caso, se debe tomar al pie de la letra la insistencia de Picasso a lo largo de toda su vida, su mantra: «no hay arte negro en *Les demoiselles d'Avignon*». Otro detalle importante: en el texto de Zervos, Picasso insiste sobre la casi ausencia de colores en los fetiches y las máscaras africanas. El pintor insiste en que los críticos e historiadores se deberían haber detenido más en el análisis y las observaciones sobre su obra y retenido la presencia de los colores (los mismos que la policromía de Sant Martí de Fenollar y el fresco hoy perdido de Campdevàrol). Zervos utiliza los términos *colores*, *tonos* y *tonalidades* más de treinta veces.

Al principio de los años 2000, acompañé a Maya Picasso al Museu Nacional d'Art de Catalunya y, en una visita a las salas del románico catalán, Maya reaccionó espontáneamente y con mucha expresividad: «son los colores de mi papá».

⁹ Olivier, 1990: 171.

Referencias bibliográficas

- CABANNE, Pierre (1982). *El siglo de Picasso*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- DAIX, Pierre (1970). «Il n'y a pas d'art nègre dans Les demoiselles d'Avignon». *Beaux-Arts*, núm. 1221, octubre 1970, p. 247-270.
- DE CHAMPRIS, Pierre (1960). *Picasso: Ombre et soleil*. París: Rayon.
- FELS, Florent (1920). *Action*, núm. 3, abril 1920.
- MAUCLAIR, Camille (1906). *Trois crises de l'art actuel*. París: Bibliothèque Charpentier.
- OLIVIER, Fernande (1990). *Recuerdos íntimos escritos para Picasso*. Barcelona: Parsifal.
- PIJOAN, J. (1924). «De com es varen descobrir i publicar les pintures murals catalanes». *Gasete de les Arts*, núm. 11, 15-10-1924, p. 5. Barcelona.
- Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, vol. 6, octubre 1909.
- SALMON, André (1912). «Histoire anecdotique du cubisme». *La jeune peinture française*. París: Société des Trente.

