

De lo sentimental a lo plástico: Picasso y los retratos póstumos de Carlos Casagemas (1901)

From the Sentimental to the Plastic: Picasso and the Posthumous Portraits of Carlos Casagemas (1901)

JOSÉ FERNANDO VÁZQUEZ CASILLAS

Facultad de Bellas Artes. Universidad de Murcia. Campus de Espinardo. 30100 Murcia
casillas@um.es

ORCID: 0000-0001-9443-4982

Recibido/Received: 15/01/2024 – Aceptado/Accepted: 03/03/2024

Cómo citar/How to cite: Vázquez Casillas, José Fernando: “De lo sentimental a lo plástico: Picasso y los retratos póstumos de Carlos Casagemas (1901)”, *BSAA arte*, 90 (2024): 255-283. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.90.2024.255-283>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#) / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](#)

Resumen: Este artículo expone un análisis crítico de los aspectos históricos y sentimentales que ocasionan la existencia de los tres retratos póstumos dedicados por Picasso a su amigo Carlos Casagemas tras su suicidio en 1901, al tiempo que profundiza en los matices creativos y conceptuales que formulan la construcción compositiva y plástica de dichas piezas. Así pues, se propone, por un lado, un estudio detallado del contexto que origina la realización de estos retratos, exponiéndose los datos esenciales que le influyeron para su conformación ideológica; y, por otro lado, un examen de la estrategia de apropiación filosófico-temática y de fusión conceptual entre pintura y fotografía, que usa para la cimentación tanto reflexiva como estética de tales ejercicios, haciéndose hincapié en el papel que juega el suicidio de su compañero en el cambio estilístico de su pintura a principios del siglo XX.

Palabras clave: Picasso; Casagemas; retrato *post mortem*; periodo azul.

Abstract: This article presents a critical analysis of the historical and sentimental aspects that give rise to the existence of the three posthumous portraits dedicated by Picasso to his friend Carlos Casagemas after his suicide in 1901, while at the same time delving into the creative and conceptual nuances that formulate the compositional and plastic construction of these pieces. It therefore proposes, on the one hand, a detailed study of the context that led to the creation of these portraits, setting out the essential data that influenced him in their ideological shaping; and, on the other, an examination of the philosophical-thematic strategy of appropriation and conceptual fusion between painting and photography that he used to lay both the reflective and aesthetic foundations of these exercises, with emphasis on the role played by the suicide of his companion in the stylistic change in his painting at the beginning of the 20th century.

Keywords: Picasso; Casagemas; *post mortem* portrait; Blue Period.

INTRODUCCIÓN

El retrato *post mortem* o de difuntos, al igual que los diferentes aspectos que lleva aparejado el ritual funerario como hecho, es una temática que ha sido afrontada ocasionalmente tanto por la pintura como por la fotografía en la segunda mitad del siglo XIX y en las primeras décadas del XX gracias a la demanda de una sociedad que entiende la muerte como un tránsito ineludible, esto es, como un acto consustancial.¹ Pese a su excepcionalidad, la lista de autores que lo ha abordado es amplia, pudiendo localizarse este género en su vertiente profesional, es decir, por encargo, o en el ámbito íntimo y familiar.² Es dentro de este último argumento donde situamos los tres retratos póstumos realizados por Picasso sobre el pintor Carlos Casagemas.³ Obras que, ejecutadas en 1901, rinden un tributo privado a su amigo. Y es que este artista quiere testimoniar el dolor, su dolor, e insistir en que prevalezca en toda la composición el carácter sentimental del acontecimiento, sin olvidar lo plástico. Para Picasso no es un ensayo nuevo en lo que a una aproximación a la muerte se refiere. Antes de ejecutar los cuadros de Casagemas fallecido, había realizado diferentes tentativas relacionadas con lo mortuorio, en las que el peso de lo sentimental es evidente. En este contexto, entre 1897 y 1900, hallamos en su trabajo claros indicios de esta predisposición. Unas piezas en las que el concepto dramático del lecho de muerte le sirve de escenario para la representación de las acciones, siendo esclarecedoras las afirmaciones de Palau i Fabre cuando apunta: “[...] Lo cierto es que durante la segunda mitad de 1899 y una parte del 1900 barcelonés la obra de Picasso parece presidida por las tinieblas y la muerte [...]”.⁴

Hablamos de un asunto que viene propiciado por una serie de situaciones traumáticas que Picasso experimenta personalmente. Uno de los primeros episodios que van a marcar su vida es el fallecimiento de su hermana Conchita, en 1895. La muerte de este ser querido se refleja años después en obras cuyo tema principal suele ser una muchacha enferma o moribunda, iconografía que se convierte en protagonista sustancial de las pinturas realizadas entre 1897 y 1899. Entre todas ellas destacan dos de las composiciones más ambiciosas de su época juvenil: *Ciencia y caridad*, de 1897,⁵ y *Últimos momentos*, de 1899⁶ —obra esta última que queda ligada al ciclo de

¹ Ariès (1983); (2000).

² Héran (2002).

³ No está clara la razón por la que Picasso realiza este número concreto de obras sobre Casagemas. Lo que es evidente es que ejecutar series temáticas es algo común en su ejercicio y que son consecuencia de su actitud general ante la pintura, situación que le obliga constantemente a investigar, de una tela a otra, para buscar la perfección, véase Brassai (1966): 132. A lo que sumamos su entendimiento del acto creador: “[...] Sólo se puede seguir realmente el acto creador a través de la serie de todas las variaciones [...]”, véase Brassai (1966): 285.

⁴ Palau i Fabre (1980): 162.

⁵ Museu Picasso Barcelona, núm. inv. MPB 110.046, disponible en: <https://museupicassobcn.cat/es/coleccion/obra-de-arte/ciencia-y-caridad> (consultado el 29 de julio de 2024).

⁶ Richardson (1995): 50.

la muerte de Casagemas de forma directa por haber servido de soporte físico al cuadro *La vida*, de 1904—⁷ Como le sucede con Casagemas, Picasso manifiesta un sentimiento de responsabilidad ante el trágico acontecimiento familiar, lo que se traduce como influencia en su creación artística. Además, la muerte de su hermana despierta en él un terror traumático hacia la enfermedad,⁸ comenzando así una faceta supersticiosa que le acompaña toda la vida, llegando incluso a sentirse responsable de los males del otro, sobre todo si son mujeres las que enferman.⁹ Este posicionamiento ilógico, de individuo sugestionado, va a marcar su arte y su vida, dualidades que para Picasso se funden en una. De hecho, en su producción artística mezcla lo personal con lo creativo, apuntando que ambos campos implican sacrificios continuos.¹⁰ Todo un razonamiento reflexivo que le sirve al artista como base para afrontar los ejercicios dedicados a Carlos Casagemas.

1. CONTEXTO HISTÓRICO-SENTIMENTAL

Tenemos que tener en cuenta, como afirma Herrera Navarro, que la juventud de Picasso está marcada por un notable sentido traumático de la vida, presidido por la omnipresencia y obsesión por la muerte en sus más variadas versiones.¹¹ Como consecuencia de ello, una de las temáticas artísticas de moda en el arte de fin de siglo, como es la muerte (el suicidio),¹² también se introduce en el arte de Picasso, persiguiéndole de forma decisiva hasta 1908 —al menos—, teniendo como punto culminante el suicidio de Casagemas.¹³

Casagemas es para Picasso algo más que un simple amigo, pues es uno de los personajes más relevantes en la época de formación del artista.¹⁴ Se conocen en Barcelona en 1899 y se convierten en compañeros inseparables hasta la muerte del pintor catalán en 1901.¹⁵ De esta forma, comparten diferentes estudios, tanto en Barcelona como en París, realizando una carrera paralela en cuanto a conceptos pictóricos.¹⁶

Su relación personal sufre un punto de inflexión en el año 1900, momento en el que efectúan su primer viaje a París y se instalan en el estudio de Isidre Nonell, quien les pone en contacto tanto con sus amigos como con las modelos

⁷ McCully (2011): 97.

⁸ Herrera [Navarro] (1997): 103.

⁹ Richardson (1995): 50.

¹⁰ Richardson (1995): 51.

¹¹ Herrera [Navarro] (1997): 145.

¹² Eisenman / Crow (2001).

¹³ Herrera Navarro (1997): 144.

¹⁴ Palau i Fabre, (1980): 182.

¹⁵ Sobre el momento y lugar donde se conocen, existen dos teorías: que fuera en el Edén Concert, local frecuentado por Picasso y Pallarés en su época de estudiantes de Bellas Artes, o en el café Els Quatre Gats, véase Rodríguez Roig (2014): 77.

¹⁶ Vallès (coord.) (2014): 71.

con las que trabaja en aquel momento.¹⁷ Así, Casagemas conoce a Germaine (Laure Gargallo),¹⁸ personaje clave en la causa de su fallecimiento.¹⁹ El enamoramiento del pintor y la actitud libre de Germaine son una mala combinación que afecta notoriamente a la estabilidad sentimental del artista, siendo esta una de las razones por las que, en la Navidad de 1900, Picasso y Casagemas dejan la capital francesa para trasladarse a Málaga.²⁰ La visita a la ciudad andaluza resulta, sin embargo, dramática, pues una fuerte discusión entre ambos provoca que Casagemas deje la ciudad y viaje a Barcelona,²¹ partiendo posteriormente a París. Es en este viaje, realizado en febrero de 1901, cuando el artista intenta asesinar a Germaine y luego se dispara en la cabeza.²²

Justamente, tras el suicidio de Casagemas y la vuelta de Picasso a Francia en mayo de 1901, este comienza a realizar –a partir del mes de junio– una serie de piezas vinculadas a la defunción del pintor barcelonés, siendo un momento parisiense protagonizado en su obra, como apunta Palau i Fabre, por la figura de su compañero, al menos en un primer periodo.²³

La situación, los remordimientos que Picasso podría sentir,²⁴ le incitan a pintar una serie variada de *memento mori*. Debemos tener en cuenta que él no se enfrenta a la tragedia de Casagemas hasta, al menos, seis meses después del suceso, momento en el que crea el primero de los tres cuadros que representan a su amigo difunto, por lo que los conceptos de recuerdo y de apropiación van a ser determinantes en la construcción de las obras.²⁵ Otro aspecto a considerar es que Picasso, según Richardson, no muestra los ensayos a muchas personas,²⁶ convirtiendo estos lienzos (desde su origen) en objetos del ámbito privado²⁷ –uso

¹⁷ Vallès (coord.) (2014): 174.

¹⁸ Daix (1995): 391-394.

¹⁹ Vallès (coord.) (2014): 182.

²⁰ O'Brian, (1994): 89-90; Vallès (coord.), (2014): 191.

²¹ El 28 de enero de 1901, Casagemas envía desde Málaga una carta a Ramon y Jacint Reventós. En ella pone de manifiesto la fuerte discusión que ha mantenido con Picasso, explicando claramente el altercado. Vallès (coord.) (2014): 195.

²² Vallès (coord.) (2014): 204.

²³ Palau i Fabre (1980): 270.

²⁴ Dolors Rodríguez Roig defiende en su Tesis Doctoral *Carles Casagemas Coll. Vida i obra d'un burgès bohemi* que, en la discusión que mantuvieron Picasso y Casagemas en Málaga a propósito de las ideas independentistas de Casagemas, Picasso, enfadado, le insinuó a su amigo que había mantenido relaciones sexuales con su amada Germaine, lo que propiciaría la marcha apresurada de Casagemas de Málaga, su enfado depresivo y su prematura muerte. Esta sería una de las razones principales por las que él se sentiría culpable del suicidio de su amigo. Rodríguez Roig (2014): 121-122. Esta reflexión viene avalada por la publicación de un artículo en la prensa francesa en el que se recrea el diálogo entre Casagemas y su amada, incluyendo la recriminación de este por haberle engañado con un compañero (“Un drame dans un café”, *Le Petit Parisien*, 19 de febrero de 1901).

²⁵ Las tres obras se realizan con toda probabilidad en el verano de 1901. Daix (1967): 245.

²⁶ Richardson (1995): 50.

²⁷ Uno de los pocos amigos que quizás lo vio pudo ser Manuel Hugué, el cual introduce en su biografía el siguiente comentario: “[...] El taller de Casagemas lo tuvo luego Picasso, el cual hizo

común de este tipo de pinturas desde el siglo XV al XVIII,²⁸ siendo en el siglo XIX cuando se introducen en vertientes más públicas—.²⁹ Como consecuencia de ello, las piezas tienen que esperar hasta 1965 para ser catalogadas y difundidas. Es en este año cuando Picasso revela a Pierre Daix la existencia de las mismas,³⁰ situación que cambia el sentido de la única obra sobre Casagemas que se conocía hasta entonces (*Evocación*, de 1901).³¹ Al acceder el artista a que Daix utilice los cuadros para realizar su inventario razonado,³² los óleos —que se habían mantenido en el más estricto secreto, como si de una pieza del álbum familiar se tratara— transforman su sentido primario. O sea, traspasan la línea de referencia en la que la imagen se identifica con un objeto protésico (en este caso, también artístico)³³ que tiene como destino reducir el impacto de la muerte en el ámbito familiar o, más profundamente, el retorno del muerto,³⁴ para transitar ahora bajo conceptos de obra de arte público. Así pues, las pinturas son divulgadas por primera vez, en 1966, bajo los nombres de: *La muerte de Casagemas* (fig. 1), *Retrato de Casagemas muerto* (fig. 2) y *Casagemas en el ataúd* (fig. 3).³⁵ Tras este acontecimiento, el ciclo de Casagemas se convierte en elemento trascendental para entender el periodo azul de Picasso, pues la figura del pintor catalán marca el inicio y el principio del fin de esa etapa creativa, pudiendo comprobarse en ella los tres aspectos que, según Daix, define este estilo del artista: el predominio de la forma en la composición, el tema sentimental y el color azul.³⁶

La actitud de Picasso, tanto en la construcción de estos tres retratos que vamos a analizar como en su uso, nos hace plantearnos el estudio de las obras bajo el concepto amplio de lo sentimental sin olvidar, evidentemente, lo plástico. Así, Picasso afronta la muerte de Casagemas representándola: es una muerte que le influye de forma profunda en su estado personal y, como derivación, en su producción creativa.³⁷ El artista siente la necesidad de enfrentarse al hecho, el suicidio de un amigo del que se siente en cierto modo responsable, manteniendo como propósito expiar la culpa que le desconsuela. Por ello, pintar la verdadera

un retrato magnífico del suicida, con aquel color de cera de su cara, su nariz de latón y el aire romántico que tenía [...]”. Descripción que conecta directamente con la estética de los lienzos realizados por Picasso. Pla (1976): 90.

²⁸ Un ejemplo paradigmático lo tenemos en la familia real de Sajonia, entre el siglo XVI y XVIII, de la que se pueden localizar al menos trece retratos *post mortem* de miembros de su familia, todos ellos de carácter privado. Sobre este particular véase: Säckl / Heise (eds.) (2007).

²⁹ Héran (2002): 54.

³⁰ Daix (1967): 240-241.

³¹ Daix (1987): 39.

³² Alley (1987): 679.

³³ Edwards (2009).

³⁴ Barthes (1999): 39.

³⁵ Daix / Boudaille (1974): 196, 198, 346.

³⁶ Daix (1977).

³⁷ Dillenberger / Handley (2014): 29-30.

muerte de Casagemas es para Picasso alcanzar por fin la sinceridad que predicaba en *Arte Joven*,³⁸ esto es, enfrentarse a sus temores a través de su arte. Recordemos que obra y vida en Picasso se convierten en una sola cosa, luego sus cuadros le suponen un espacio público de sus propias vivencias. Él mismo llega a afirmar sobre este asunto: “[...] Mis telas, acabadas o no, son las páginas de mi diario, y tienen validez como tales [...]”.³⁹ En consecuencia, las composiciones que dedica a su amigo son para él una depuración personal, a la vez que se convierten en un homenaje a un ser querido; a un ser con el que ha compartido experiencias e inquietudes. Picasso, por lo tanto, asume el homenaje como un conjunto global, ya sea crítico, sentimental o laudatorio. Así, bajo este ideario de cumplimiento de hacer lo adecuado —o lo que egoístamente cree que puede aliviarle—, configura todo un ciclo en el que el protagonista es Casagemas y, por derivación, el propio autor.⁴⁰

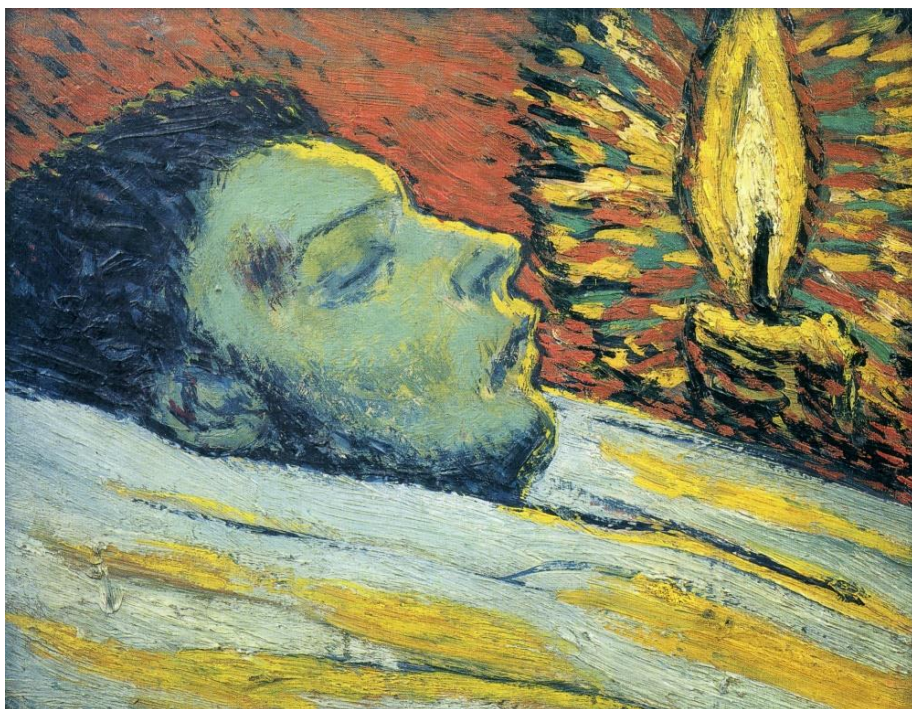


Fig. 1. *La muerte de Casagemas*, 27 x 35 cm. Pablo Picasso. 1901. Musée national Picasso. París

³⁸ Sobre este particular, véase Herrera Navarro (1993): 189-199.

³⁹ Gilot, (1965): 180.

⁴⁰ En este sentido, realiza, por un lado, tres ejemplos de retratos *post mortem* que conectan directamente, como se ha expuesto, con toda la tradición del retrato pictórico-fotográfico, como son los ya mencionados *La muerte de Casagemas*, *Retrato de Casagemas muerto* y *Casagemas en el ataúd* (todos ellos de 1901) y, por otro lado, una serie de obras a modo de monumentos sepulcrales, alegóricas, próximas a los ideales románticos de reconocimiento al difunto: *Evocación*, de 1901, y *La vida*, de 1904. Daix / Boudaille (1974): 198 y 226.

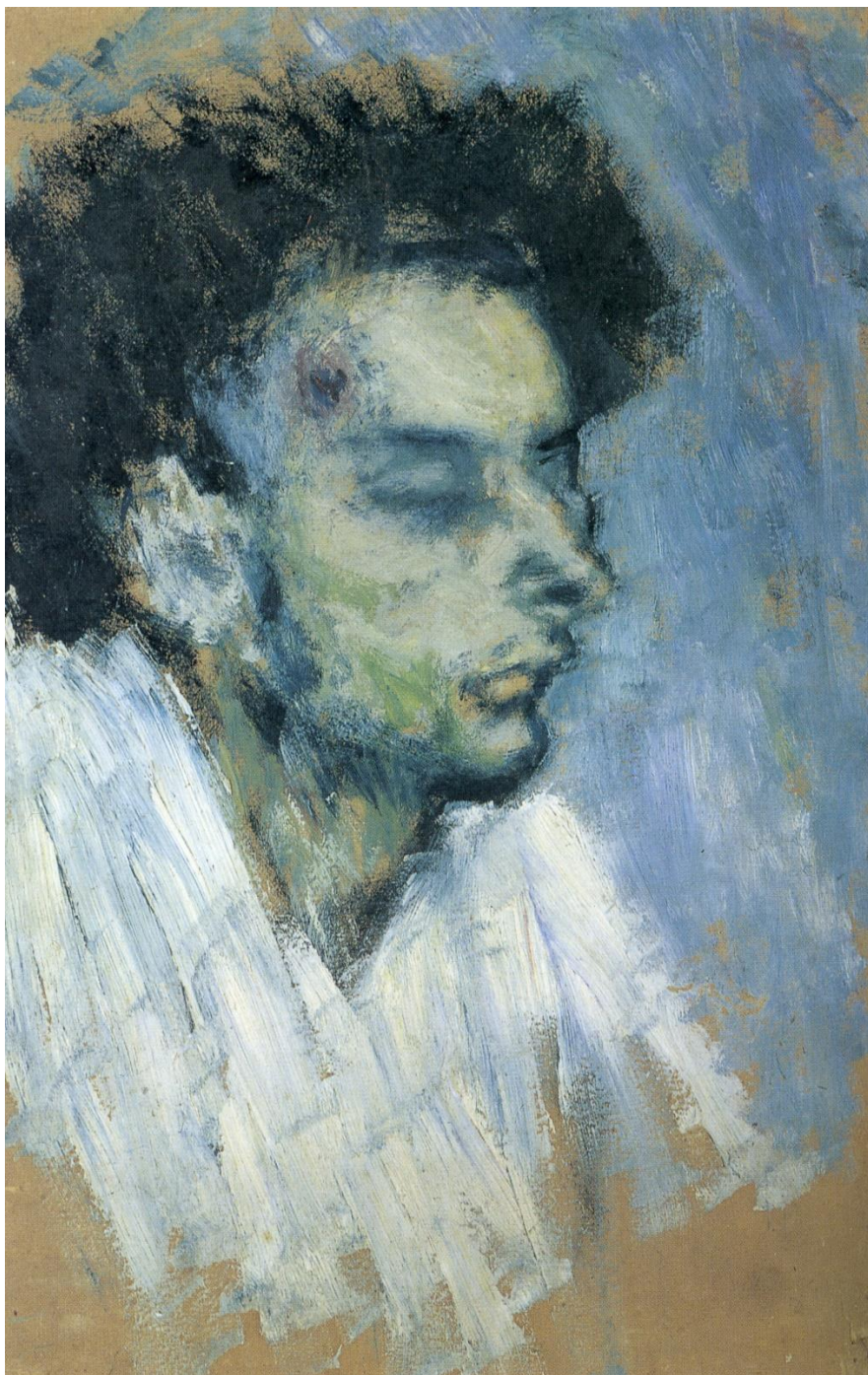


Fig. 2. *Retrato de Casagemas muerto*, 52,1 x 34 cm. Pablo Picasso. 1901. Colección particular



Fig. 3. *Casagemas en el ataúd*, 72,5 x 58. Pablo Picasso. 1901. Colección particular

2. COMPOSICIÓN E ICONOGRAFÍA

Picasso no ha contemplado a su amigo muerto, por lo que es necesario el uso de su inventiva para estructurar la escena. En este caso, influenciada por tres factores fundamentales: los datos facilitados por los amigos presentes en el

suceso, información que aporta claridad a la narración; los propios ejercicios que ha realizado sobre Casagemas, trabajos que facilitan la verosimilitud física del personaje; y la apropiación de ideas, actitudes e iconografías de autores, tanto contemporáneos como pasados, hecho que marca y construye significativamente el fondo de estas representaciones.

Pues bien, la primera de las premisas es evidente, ya que Picasso estructura una obra con detalles minuciosos que solo conocen de forma correcta los testigos del suicidio. Por ejemplo, en dos de sus lienzos, *La muerte de Casagemas* y *Retrato de Casagemas muerto*, incluye el disparo que se había propinado el pintor en la sien, especificando de forma visual que la bala ha penetrado en el cráneo por encima de la sien derecha. Esta información solo ha podido llegar a sus oídos a través de las descripciones de sus amigos. En este sentido, en el momento del suicidio estaban presentes Germaine, Odette, Manuel Pallarés, Manuel Hugué, Alexandre Riera y Frederic Pujulà,⁴¹ individuos que quedaron notablemente impactados por la experiencia.⁴² Justamente cuando Picasso regresa a París, en mayo, convive directamente con dos de los asistentes al suceso, Germaine y Pallarés, quienes sin duda alguna le explicaron lo ocurrido. De este modo, el artista se apropia de las vivencias de otros, de los recuerdos del triste acontecimiento, para componer la trágica crónica. Sobre este particular, no debe pasarse por alto que el autor no representa a Casagemas dormido, en vida o en el proceso dramático del suicidio, sino que lo expone tras el hecho, difunto. Un estado en el que posiblemente ninguno de sus acompañantes lo vio, por lo que Picasso filtra la información y la acomoda a su idiosincrasia personal.

En cuanto a la segunda cuestión, el papel determinante que tienen los retratos de Casagemas realizados por Picasso antes del suceso es una evidencia. Como hemos manifestado inicialmente, es notoria la profunda amistad que mantuvieron los dos pintores en aquellos años. Una relación que queda reflejada en que Casagemas es uno de sus camaradas al que más retrata (fig. 4). Así, entre 1899 y 1904, efectúa diferentes registros de su compañero, aproximadamente unos veinte, repartidos entre ejercicios al óleo, tinta, lápiz y acuarela,⁴³ siendo el último el magnífico cuadro del periodo azul *La vida*. En este sentido, es incuestionable que el primer modelo en el que inspirar los rasgos de Casagemas lo va a hallar en su propio trabajo. Una simple comparación entre las piezas póstumas y las

⁴¹ Vallès (coord.) (2014): 204.

⁴² Del impacto que les produjo el suceso son testigo las biografías tanto de Manuel Hugué como de Manuel Pallarés, en las que aparecen detalles del fatídico acontecimiento de forma explícita. Sirvanos como ejemplo la descripción de Hugué: “[...] Casagemas cayó en mis brazos y me di cuenta al instante que tenía en la boca la fatiga de la muerte. En la frente se le veía como una fresa chafada y un hilo de sangre corría por su cara [...]”. Pla (1976): 89. Sobre lo expresado por Pallarés, véanse Vallès (coord.) (2014): 205, y Pallarés (1966): s. p. Como se puede comprobar, la narración de Hugué ilustra detalladamente el triste suceso. Sin duda alguna, apreciaciones de estas características conforman las pesadillas que persiguen a Picasso a lo largo de su vida.

⁴³ Sobre este particular, véase Daix / Boudaille (1974). Igualmente, puede verse Mallen (en línea).

realizadas entre 1900 y 1901, como el ensayo publicado en la revista *Catalunya Artística* a propósito de su fallecimiento (fig. 5), nos confirma esta tesis.⁴⁴ Todos ellos le sirven a Picasso de base para acercarse a la verosimilitud física del individuo, a sus facciones características, por lo que, como si de una fuente primaria se tratara, usa sus apuntes, dibujos y pinturas para constituir las facciones que identifiquen al ausente Casagemas.⁴⁵

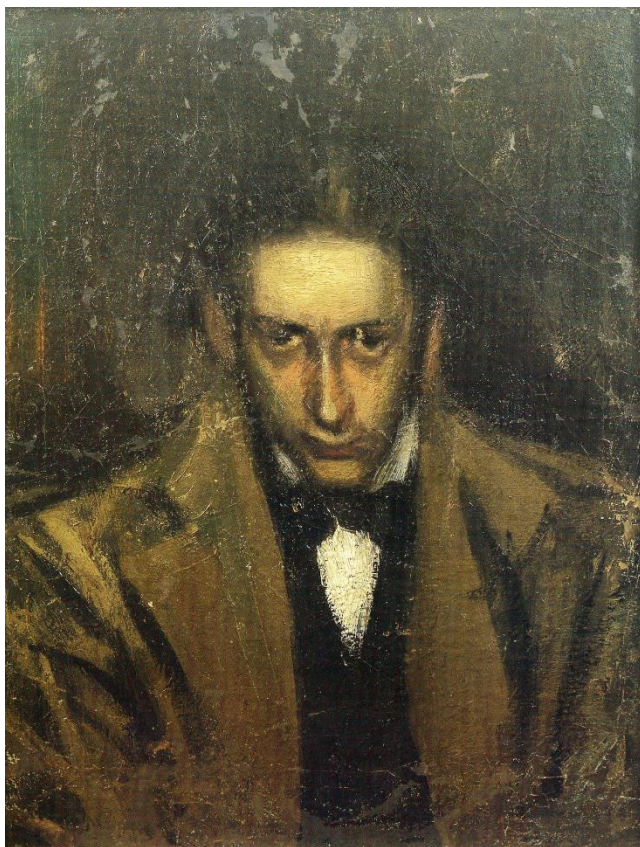


Fig. 4. *Retrato de Casagemas*, 55 x 45 cm. Pablo Picasso. 1899. Museu Picasso. Barcelona

⁴⁴ Concretamente, se trata de un dibujo en el que calca el perfil del artista y sitúa al personaje en la posición en la que va a representarlo en el ataúd. *Catalunya Artística*, n.º 38, 28 de febrero de 1901, p. 104.

⁴⁵ A esta opinión, sumamos el importante grupo de retratos que, desde muy tempranas fechas, realiza. Un grupo significativo de representaciones que avalan la gran habilidad para el retrato que poseía Picasso, pues en ellas las facciones del individuo eran captadas de forma sobresaliente. De este magnífico grupo de imágenes extraemos los retratos de perfil, modalidad compositiva presente en la obra de Picasso desde los primeros tiempos de su ejercicio. Son ejemplos importantes los trabajos familiares, como el retrato de su hermana Lola de 1894, los perfiles de su padre de 1895 o los de su madre de 1896. Al igual que los retratos de amigos como Pallarés de 1895, Hortensi Güell de 1898 o Ángel Fernández Soto, Anglada Camarasa y Joaquín Mir de 1900. Sobre este particular véanse Daix / Boudaille (1974) y Mallen (en línea).



CARLOS CASAGEMAS

(DIBUIX DE RUIZ PICASSO)

Segurament no'l concixerán la majoria de nostres llegidors. Donchs en Casagemas era un artista català no format encara, que junt ab un seu company d'art, en Ruiz Picasso, se'n anà a Paris afanyós de trobar en aquella Babilonia una bona mota de llorer que recompensés els esforços qu'ell havia fet pera conquerir-lo, convensut de que en la propia terra se'n obté molt poch.

A Paris vivia, cuan de sobte, per un d'aquells capritxos de la casualitat, la Mort va cuydarse d'arrebatarlo dels brassos dels companys que'l volian.

Descansi en pau el desdixat artista jove.

Reconciliació

..... Y quedaren sols.

Un somris agredols floria de tant en tant sobre'ls dolços llabis d'ella. Ell seguia ab indiferencia las blavencas espirals de fum del seu cigarro.....; era la primera vegada que's trobavan sols desde que s'havian refredat las sevas relaciones.

Un silenci anguniós omplia la cambra lluminosa y tebia.

Al fi, l'Enrich aixecantse lentament, s'acostà al balcó que donava al jardí. ¡Quin temps feyal! Era una tarde d'aquellas curtas y grises del mes dels morts. El vent bufava arrencant las fullas dels arbres que dansavan esbojarradament sobre'ls cuydats caminals.....

—L'hivern comensa—exclamà l'Enrich.—¡Quina tarde, Deu meul

—Ja es ben dolenta, ja....—murmurà la Lluisa.

Y una bufada de vent més forta que las altras, feu estremir els vidres y encéndres el foch de la llar, y'ls dos enamorats sentiren serpentejar per sos cossos un fret intens, malgrat l'escalfor que'l foch donava.....

—¡Ah, Lluisa,—tornà l'Enrich,—y com la tarde d'avuy me recorda un'altra tardel.... Tot just fa un any, Lluisa, tot just fa un any!.... Era un dia com aquest: el vent també arrencava'ls pampols recremats.... A fora la Natura comensant sa llarga dormida, à dintre l'amor potent desvetllantse. ¿Recordas cuan al peu d'aquest mateix balcó vaig dirte timidament que t'estimava? Resplandires de goig y'ls teus ulls confessaren tot l'amor que'm duyas.... vares allargarme una mà y al trobarla jo tan confiada y carinyosa vaig sentirme tan ditxós que vaig buscar inconscientment els teus llabis desitjats que'm respongueren petonejantme.... Lluisa meva! Després.... per gelos sense raho, per futesas.... si, res més que caborias, s'ha tornat la meva Lluisa tan estranya que, vaja, no es la Lluiseta d'avans riallera y carinyosa.... ara sempre està enristrida y cuan m'arrisco à parlarli somriu d'una manera indefinible y'm mira ab una mirada barreja d'amor è incredulitat, com si no ho sabés bé massa que soch seu, que sols per ella alheno. ¡Ah Lluisa, si ho sabessis com l'anyoro l'amor teu!

A mida que l'Enrich parlava s'acostava més y més al silló ahont seya indolentment la Lluisa. Las darreras paraulas las hi digué casi à cau d'orella y després, ab pas nerviós recorregué la sala. Sos ulls plens de sentiment y desesperació se trobaren una vegada ab els de la noya ahont hi brillava una llàgrima silenciosa, prelu di del desitjat perdó.

L'endevinà l'Enrich, y agafantli las mans tremolosas li digué ab tendresa:

—Lluisa, mon cel, ma esperansa, digam que m'estimas com avans!

—Com avans no,—esclatà ella,—t'estimo molt més encara!... Enrich, Enrich de la meva ànima!

Y una nova bufada de vent feu estremir els vidres y encéndrer el foch de la llar boy apagant la remor d'un bes palpitant... llarch... d'aquells que acaban ab dugas llàgrimas.

JOSEPH MARIA PUJADAS.

El plany de l'oronel

Deya l'oronel plé de melangia:
—¿Hont farém el niu, aureneta mia?
—Al palau reyal,—ella responnia.
—No, que'l fill del rey els nostres peandria.
—Dalt del campanar segur estaria...

—Ay, no; que à la nit l'òliva hi vindria.
—Anemlo à fer lluny, allà, à la masia.
—¡Si el roch del pastor lo destruhiria!—
Deya l'oronel orfé d'alegría:
—¿Hont farém el niu, aureneta mia?
B. SAGRERA.

Fig. 5. Retrato de Casagemas. Pablo Picasso. 1900.

Catalunya Artística, n.º 38, 28 de febrero de 1901, p. 104. Colección particular

No obstante, la escenificación expuesta en los tres retratos póstumos solo puede ser comprendida en toda su amplitud a través del estudio de las apropiaciones ideológicas y temáticas que Picasso efectúa para la construcción de las obras, datos que obtiene de toda la tradición de la Historia del Arte. De esta forma, las intenciones del artista para estos cuadros sobrepasan el mero concepto representacional, hundiendo sus raíces en un terreno mucho más amplio y profundo que merece ser analizado en sus diferentes niveles. Fundamentalmente, podemos apuntar dos fuentes primarias en las que apoyar la inspiración de Picasso: la pintura y la fotografía. Dos disciplinas creativas que, como ya se ha insinuado, mantienen y desarrollan el retrato *post mortem* durante todo el siglo XIX, adecuándose a las necesidades primarias de toda la sociedad. Así, Picasso va a realizar una apropiación personalizada del género a través de dos grandes aspectos generales, como son: el psicológico-sentimental y el simbólico-iconográfico.

Según Timothy Anglin, el concepto de apropiación en Picasso tiene su origen en cuatro sucesos importantes de su vida: la decisión de su padre de renunciar a su carrera artística y darle sus pinceles; la muerte de su hermana Conchita, en 1895; el suicidio de su amigo Carlos Casagemas, en 1901; y, por último, la visita al museo del Trocadero de París, en 1907.⁴⁶ De estos cuatro sucesos, los tres primeros son totalmente traumáticos para él, traumas que le afectan de diferente forma y que le dirigen, de un modo desigual, hacia el uso reflexionado de la apropiación.

Evidentemente, son acontecimientos que van a cambiar la actitud de Picasso hacia el arte que desarrolla en ese momento, pues, como ya hemos comentado, la inquietud que siente por la muerte de Casagemas aporta a su arte la catarsis que precisa para evolucionar, para variar su discurso creativo. Efectivamente, el suicidio de este colorea literalmente la obra de Picasso hasta cambiar el sentido expresivo de sus composiciones, sobre todo en el concepto de lo cromático.⁴⁷ El propio artista confesó a Daix que: “[...] Pensando en Casagemas –me dirá más tarde– empecé a pintar en azul [...]”.⁴⁸ Una apreciación que coincide plenamente con las afirmaciones de Apollinaire, quien asevera, a propósito de una conversación con Picasso, que el autor le comentó: “[...] Si comencé a pintar en azul es porque Casagemas estaba en mi mente [...]”.⁴⁹ Datos que confirman que las tres obras son trascendentales para comprender el cambio experimentado por el artista.

En este contexto, Picasso siente la necesidad de, por un lado, apropiarse del personaje de Casagemas y, por otro, compararlo con otros autores precedentes de similares características vitales. Para ello, pone en marcha su primera apropiación

⁴⁶ Burgard (1991): 479.

⁴⁷ Daix (1987): 39.

⁴⁸ Daix (1987): 41.

⁴⁹ Caws (2005): 28.

general: la psicológico-sentimental. El proceso de retención es total, llegando incluso a revivir (dar continuidad o solución) algunas de las acciones inacabadas por el difunto. No hay que olvidar que se produce una usurpación a todos los niveles vitales. Picasso, tras el fallecimiento de su amigo, continúa trabajando en el estudio que compartían en París y tiene como amante oficial a Germaine, la causa de la muerte de su compañero. Y es que el pintor está obsesionado, llegando a proyectarse y a identificarse con el propio Casagemas. Según Desnos, cuando Picasso pinta a una persona (o un objeto), toma posesión de ella. Incluso, va más allá: el artista asume la creencia de que el tener un objeto le conduce a adquirir las propiedades de su antiguo dueño⁵⁰ –razón que apoya la tesis de por qué realiza versiones de grandes maestros del arte–.⁵¹ Por lo tanto, la obra dedicada a Casagemas se convierte en la posesión del individuo para Picasso, produciéndose (en cierto modo) un canibalismo psíquico en el que él ejerce el rol del caníbal, a través del cual devora y obtiene el poder del otro.

No debemos olvidar que toda esta situación viene marcada por la propia personalidad de este, sintiéndose absolutamente capacitado y siendo, como apunta Foster, muy supersticioso.⁵² Por ese motivo, asume que está en su mano la habilidad de transformar sus obras en objetos mágicos, simbólicos o totémicos –incluso de hacer arte, siguiendo a Walter Benjamin, al servicio de un ritual–,⁵³ lo que tiene como consecuencia que el artista pueda convertir sus cuadros en un cuerpo fetiche, en un cuerpo devocional a la manera de los iconos tradicionales. Esta ideología viene precedida por su conexión conceptual con las ideas de Friedrich Nietzsche.⁵⁴ El propio Casagemas le había introducido en los pensamientos del filósofo alemán, sobre todo en su visión del artista como genio (el Superhombre).⁵⁵ Esa asimilación, que es reforzada por las tertulias que se desarrollan en el local Els Quatre Gats de Barcelona,⁵⁶ encaminan a Picasso hacia

⁵⁰ Desnos (1984): 175-176.

⁵¹ Burgard (1991): 486.

⁵² Foster (2008): 48.

⁵³ Benjamin (2008): 17.

⁵⁴ Boncompte Coll (2011).

⁵⁵ Richardson (1995): 171.

⁵⁶ Els Quatre Gats era un local de la ciudad de Barcelona regentado por Pere Romeu. Abrió sus puertas el 14 de junio de 1897 en los bajos de una casa modernista –la casa Martí de la calle Montsió–, siendo el impulsor del proyecto Miguel Utrillo. El espacio, desde el primer instante, se convirtió en centro de reunión de artistas e intelectuales de la época, como: Ramón Casas, Miguel Utrillo, Ramón Pichot, Isidre Nonell, Ricard Canals, Pablo Picasso, Carlos Casagemas, Ricard Opisso, Darío de Regoyos, Anglada Camarasa, Joaquín Mir, Santiago Rusiñol, Joan Maragall, Josep Aladern, los hermanos Álvarez Quintero, Rubén Darío, Enric de Fuentes, Pompeu Gener, Adrià Gual, Josep Maria Jordà, Albert Llanas, Eduard Marquina, Eugeni d’Ors, Joan Pons i Massaveu, Francesc Pujols, Guillem A. Tell, Emili Vilanova o Salvador Vilaregut. En este sentido, Nietzsche está presente en muchas de sus tertulias, ya que es el autor fetiche de muchos de los intelectuales catalanes que se reúnen allí. Sobre este particular puede verse Ocaña Gomá (coord.) (1995).

la creencia de su superioridad sobre sus congéneres. Por lo tanto, tenemos a un ser que se reconoce –o cree reconocerse– con capacidades que le avalan y acreditan para tomar posesión de su amigo. El acto es tan profundo y traumático para el artista que, incluso, llega a mimetizarse con él, culminando este proceso, definitivamente, cuando el autor sitúa en su cuerpo la máscara mortuoria de Casagemas, concretamente en el lienzo *La vida* (fig. 6),⁵⁷ última obra en la que pinta a su compañero.

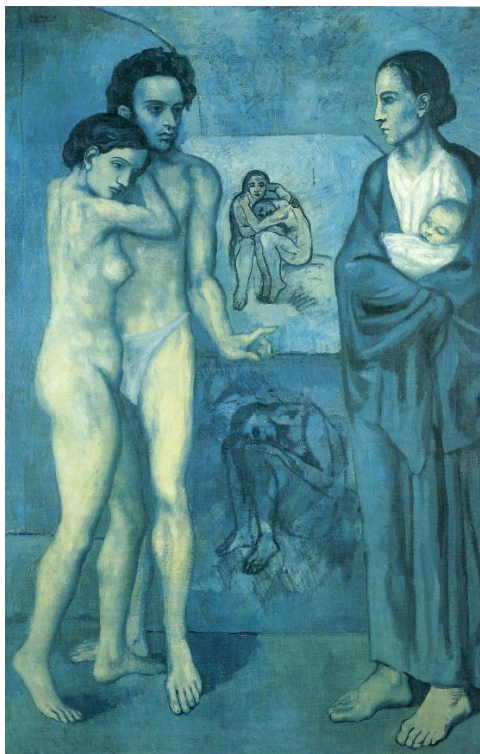


Fig. 6. *La vida*, 196,5 x 129,2 cm.
Pablo Picasso. 1903.
The Cleveland Museum of Art.
Cleveland

⁵⁷ En 1976, aplican a la obra *La vida* el procedimiento de los rayos X para conocer en profundidad el lienzo. El examen supone un punto de inflexión en el estudio y conocimiento de este cuadro. Por un lado, las radiografías exponen que Picasso había reutilizado una obra anterior y perdida hasta aquel instante (*Últimos momentos*, de 1899), pieza que había exhibido en la Exposición Universal de París de 1900, véase McCully (2011): 97. Y, por otro lado, se revela que el personaje central del cuadro, identificado como Casagemas, en origen era un autorretrato de Picasso, descubrimiento que enriquece el estudio del lienzo. No debemos olvidar que ya en 1967 se hace la identificación de Casagemas como el personaje que aparece representado en el cuadro (Daix [1967]: 245) y que años después sigue siendo tema de debate (Krauss [1981]: 11). Pues bien, tras el análisis de los rayos X en 1976, se entiende el trabajo bajo otras hipótesis, como, por ejemplo, la identificación de Picasso con su amigo. Según Léal, Picasso no tiene aires de narcisismo, sino que es el testimonio de un tormento existencial que le acompaña a lo largo de su vida –algo comparable con el vivido por Rembrandt–. Así pues, en el caso de *La vida* se sustituye a sí mismo por la máscara mortuoria de Casagemas bajo el proceso de asimilación del difunto –una resurrección del amigo–. Léal (2000): 27-32.

En cuanto a la necesidad de conectar a su amigo con otros sujetos de similares características –principalmente grandes artistas de la Historia del Arte–, tiene como propósito primario encontrar el sustento en el que justificar el dramático suceso del suicidio. Como consecuencia de ello, en el primer cuadro del ciclo, *La muerte de Casagemas*, encontramos unas características esenciales que enlazan con la misma paleta cromática con la que había desarrollado la obra expuesta en Vollard.⁵⁸ Es una pieza de transición que, por lo tanto, aún bebe de las lecciones adquiridas en París.⁵⁹ Así, utiliza unos recursos plásticos muy próximos al discurso de Van Gogh –profundizando aún más en su apropiación, pues aborda lo estético, pero también lo psicológico-sentimental–. Este es una fuente de inspiración que ya se refleja en algunas de sus pinturas de su primer viaje a la capital francesa, siguiendo presente en diferentes obras de 1901.⁶⁰ Las dos siguientes composiciones, *Retrato de Casagemas muerto* y *Casagemas en el ataúd*, aunque utilizan un lenguaje próximo al de los grandes maestros de fin de siglo –incluso recordando en el empaste al citado Van Gogh–,⁶¹ anuncian el camino más directo a su etapa azul, sobre todo la última de ellas.⁶² Hay que tener en cuenta que, si bien Picasso no contempla en persona la gran retrospectiva que se le realiza al pintor holandés en París en 1901 sí siente el importante impacto que tiene la misma y la influencia e interés que despierta en los autores contemporáneos.⁶³

Pues bien, comienza así una apropiación que, para Picasso, supone un ejercicio artístico. De este modo, es evidente que, en el primer retrato póstumo dedicado a Casagemas, recoge sin ocultarlo, y quizás de forma intuitiva, los matices de Vincent Van Gogh⁶⁴ –un autor al que sitúa como punto de partida de la liberación pictórica–.⁶⁵ No solo se apodera de su discurso plástico, como es notorio,⁶⁶ sino que se trata de algo más profundo, de aspectos psicológico-sentimentales, pues encuentra en este referente el punto esencial con el que resolver algunas de las cuestiones que le preocupan. Así, establece un vínculo entre Casagemas y Van Gogh apoyado en el arquetipo del artista moderno que sufre (no reconocido en vida) y que muere por su propia mano.⁶⁷ Se produce, por lo tanto, una comparación vital, salvando las distancias, entre lo acaecido al creador holandés y al barcelonés, siendo el suicidio de ambos personajes el nexo profundo que justifica su acercamiento sentimental.

⁵⁸ Daix (1987): 39.

⁵⁹ Lubar (1999): 53.

⁶⁰ Richardson (1995): 173, 194, 198 y 203.

⁶¹ Richardson (1995): 211.

⁶² Daix (1987): 39.

⁶³ Richardson (1995): 211.

⁶⁴ Burgard (1991): 481.

⁶⁵ Gilot (1965): 74-75.

⁶⁶ Cowling (2002): 83-84.

⁶⁷ Burgard (1991): 482.

Justamente, nos encontramos ante una obra de contextura postimpresionista, personalizada con un lenguaje próximo al de Van Gogh, sobre la que Richardson apunta: “[...] qué puede haber, por ejemplo, más de Van Gogh, que la enorme y simbólica llama de la vela –vagina incandescente– cuyos rayos iluminan el rostro marchito de Casagemas [...]”.⁶⁸ Estas afirmaciones ponen de relieve que Picasso no se queda en una imitación superficial del estilo, sino que indaga en su significado más profundo. Esta idea conecta directamente con el símil realizado por Mailer sobre los genitales femeninos y la vela representada: “Picasso no encuentra obstáculos para dar a entender que no solo venimos al mundo a través de la vagina, sino que también podemos ser destruidos por una, para acabar siendo llorados por otra [...]”.⁶⁹ Ambos argumentos explican la estrategia del artista: dejar claro que el origen de esta tragedia es el amor no correspondido a Casagemas por Germaine. El intento de asesinato y el suicidio serían entonces algo inevitable –el ser está abocado a la situación dramática–, lo que liberaría de su sufrimiento al propio Picasso, descargándole de la responsabilidad por lo acaecido.

En cuanto al segundo bloque general de apropiación, el simbólico-iconográfico, es aplicable (en diferentes grados) a las tres obras –*La muerte de Casagemas*, *Retrato de Casagemas muerto* y *Casagemas en el ataúd*–. Ya se ha comentado con anterioridad el papel que juega la tradición pictórico-fotográfica en la construcción compositiva de estas piezas. Evidentemente, ambos lenguajes plásticos cuentan con excelentes ejemplos de retratos *post mortem*. No obstante, es el campo fotográfico el que en mayor medida extiende ciertos modelos representacionales,⁷⁰ unas tipologías universales de las que Picasso puede obtener su fuente de inspiración para ser mezcladas después con diferentes influencias pictóricas. En este sentido, como muchos autores iniciados a finales del siglo XIX, se interesa por las posibilidades que el medio fotográfico ofrece⁷¹ –ya sean creativas o simplemente documentales–,⁷² llegando a poseer una interesante colección de fotografías. Su archivo se conforma tanto por obras de diferentes creadores como propias.⁷³ Las imágenes que él mismo realiza le ofrecen la

⁶⁸ Richardson (1995): 50.

⁶⁹ Mailer (1997): 85.

⁷⁰ Bolloch (2007).

⁷¹ Tucker (1982): 295-296.

⁷² Scharf (2005). También pueden verse, entre otros: Henisch / Henisch (1996); Daniel *et alii* (1998); Kosinski (1999); Pinet (2007).

⁷³ De Font-Réaulx (2012): 166. El Musée national Picasso-Paris cuenta con un importante fondo fotográfico relacionado con Picasso. Sin embargo, según Violette Andres, responsable de sus colecciones fotográficas, tan solo 190 imágenes están atribuidas a él –bien realizadas de forma personal, bien realizadas en colaboración con Dora Maar–. Entre todas ellas solo se encuentra una cianotipia: *Portrait d'un jeune homme à l'éventail*, Barcelona, 1899-1900, cianotipia, 5,5 x 5,6 cm, Musée national Picasso-Paris, núm. inv. APPH3622, disponible en <https://cep.museepicasso.paris.fr/en/node/108753> (consultado el 29 de julio de 2024). Esta es la única imagen que se conoce con estas características hasta la fecha (extracto de la entrevista mantenida el 12 de febrero de 2015

posibilidad de investigar, de ver el mundo desde otras perspectivas, hecho que lleva a Picasso a apropiarse de algunas cualidades del proceso para introducirlas en su discurso plástico.⁷⁴



Fig. 7. *Retrato de hombre joven con abanico* (cianotipia), 5,5 x 5,6 cm.
Pablo Picasso. 1899-1900. Musée national Picasso. París

De lo expuesto, se deriva que podamos delimitar las apropiaciones (simbólico-iconográficas) a tres elementos fundamentales. El primero, proviene del uso personal de la técnica, y es que ya en 1899 el artista utiliza este procedimiento documental como un recurso de indagación para su producción pictórica –sobre

con Violette Andres, chargée des fonds photographiques, service “Archives, Bibliothèque, Documentation”, del mencionado museo).

⁷⁴ Tucker (1982): 296.

todo como fuente compositiva en la que inspirar sus creaciones—. ⁷⁵ Así pues, el uso de este medio le sirve a Picasso no solo como un elemento de registro, sino también como un detonante para la evolución de su obra. Un dato en el que insiste Baldassari cuando sitúa este matiz como un antecedente claro de su cambio estilístico, ⁷⁶ como ejemplo propone su ensayo *Retrato de hombre joven con abanico* (fig. 7), ⁷⁷ una pequeña cianotipia producida entre 1899 y 1900 de la que se extraen paralelismos estéticos con propuestas posteriores, tanto por su color azul –característico del procedimiento– como por el posicionamiento del personaje de perfil. El segundo de estos elementos de asimilación lo encuentra en el modelo de retrato *post mortem*, que enfatiza el perfil físico del fotografiado, modalidad habitual de este lenguaje desde finales del siglo XIX, ⁷⁸ pero también de la primera mitad del XX. ⁷⁹ Sirvanos como ejemplo universal el trabajo del fotógrafo Gaspard-Félix Tournachon, Nadar, dedicado a Victor Hugo en su lecho de muerte (fig. 8). ⁸⁰

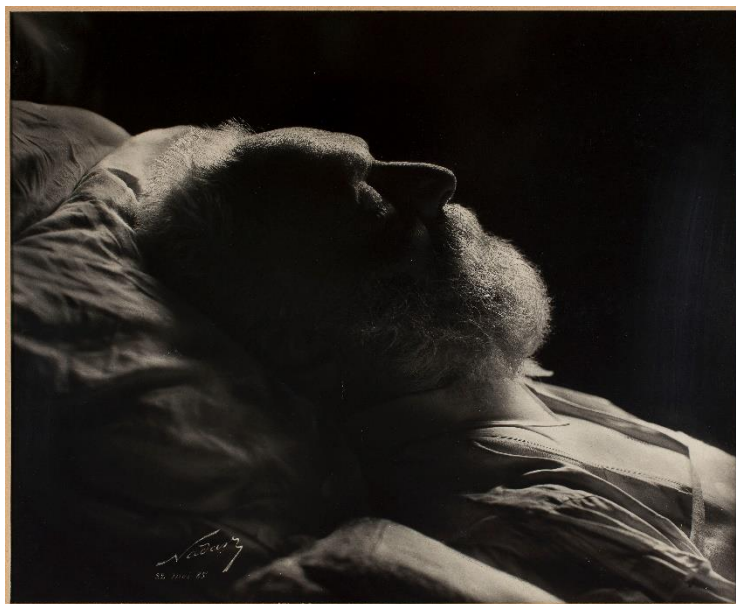


Fig. 8. *Victor Hugo en su lecho de muerte.*
Gaspard-Félix Tournachon, Nadar. 1885.
Hauteville House (casa-museo de Victor Hugo). Saint Peter Port (Guernsey)

⁷⁵ Baldassari (1997): 22 -23.

⁷⁶ Baldassari (1997): 17.

⁷⁷ Baldassari (1997): 34.

⁷⁸ Ruby (1995). Sobre este asunto puede, también, verse: Green-Lewis (2001); Burns (2002); Cuarterolo (2002); Harrison (2003); Freeland (2007); Guynn (2008); Mirko (2013); Cruz Lichet (2013).

⁷⁹ Linkman (2012). Prueba de su vigencia es que autores como Man Ray, por ejemplo, retrata en 1922 a Marcel Proust difunto con similares características, véase Comay (2013): 9. Una estrategia que volvemos a encontrar en el año 1968 cuando hace lo propio fotografiando a Marcel Duchamp en su lecho de muerte, véase Shambroom (2018): 49.

⁸⁰ Vázquez Casillas (2018).

Esta fotografía presenta una estructuración compositiva que ensalza con elocuencia el rostro del individuo gracias a un potente punto de luz que sitúa al protagonista en un espacio atemporal, incluso aséptico. Hablamos de una tipología escénica que, con una estética definida, viene a ser la última imagen de este ser sobresaliente.⁸¹ Unos matices que percibimos, de forma desigual, en los tres retratos *post mortem* de Casagemas realizados por Picasso. En cuanto al sentido psicológico de última representación del “individuo”, se hace evidente desde la propia elección del tema, y es que el pintor representa el momento más dramático para componer su homenaje. Se trata de mostrar al sujeto sin falsear la situación. Por lo tanto, el artista recurre a un esquema tradicional que le sirve, sin tapujos, para rendir tributo a un amigo difunto, para reivindicarlo como “muerto”. De esta forma, Picasso se recrea en una iconografía sincera y realista, alejada de las imágenes sublimadas de otros tiempos pictóricos,⁸² presentando al cadáver inmutable.

Finalmente, el tercer elemento configurador de la apropiación simbólico-iconográfica se adscribe a los usos y significados que ostentan, principalmente, las piezas *post mortem* en pintura y fotografía. Nos referimos concretamente a su carácter de recordatorio familiar.⁸³ Así, los tres trabajos adoptan el sentido de aquellas composiciones que forman parte de la intimidad del grupo, aquellas que solo los miembros del núcleo familiar más próximo al fallecido pueden disfrutar –hablamos, evidentemente, de las obras de alivio para el trágico trance–.⁸⁴ Es por ello que los retratos póstumos de Casagemas funcionan, en principio, como un moderno proceso de momificación del hombre para la eternidad, convirtiéndose en una presencia perenne del mismo mientras la representación exista. Todo un contexto que posibilita a Picasso la meditación sobre el difunto.⁸⁵ Nos encontramos, pues, ante unos retratos con un pretendido valor de instrumento de transición: un objeto a través del que contactar con el ser querido e incluso poseerlo. Y es aquí, en este punto, en el que se produce otra de las apropiaciones del artista, otorgándole a estos óleos el carácter de objeto protésico, carácter en virtud del cual los cuadros se convierten en elemento sustitutivo del fallecido, en recuerdo imperecedero de este. O sea, en artefacto fetiche⁸⁶ o incluso en artilugio totémico e idolátrico. Así, se aproxima a la noción que Walter Benjamin enunciaba sobre el retrato fotográfico, definiéndolo como un elemento con valor de culto.⁸⁷

⁸¹ Vázquez Casillas (2014).

⁸² Sánchez Camargo (1954).

⁸³ Batchen (2004): 10.

⁸⁴ Linkman (2006): 311.

⁸⁵ Cadwallader (2008): 16.

⁸⁶ Olguin (2010): 100-101.

⁸⁷ Benjamin (2008): 21.

3. LA PLÁSTICA CREATIVA

Todo este contexto le conduce a la construcción de tres piezas con una diferente presencia estética, pero con un mismo trasfondo reflexivo. En este sentido, Picasso proyecta unas escenificaciones en las que elige el rostro del personaje como único elemento con el que recrear el terrible suceso. Justamente, y atendiendo ahora a elementos plástico-conceptuales, apreciamos en las tres propuestas una simplificación escénica, una anulación del espacio que, de nuevo, une en su plasmación pintura y fotografía. De hecho, en todas ellas reduce el punto de visión a un mínimo indispensable para depositar todo el valor dramático (*a priori*) en la cara del muerto. Por esta razón, el artista restringe los objetos superficiales, reduciendo a lo indispensable el entorno o ambiente –un detalle ideológico evidente y acentuado, que acompaña a muchas de sus obras posteriores, por ejemplo, a las composiciones del periodo azul–.⁸⁸ De esta forma, el autor potencia el objeto primario: el rostro, incidiendo en la importancia de este como modulador de su búsqueda plástico-conceptual. Posición que tiene como consecuencia directa que solo nos muestre, a modo de espacio receptor, un fragmento del ataúd donde se encuentra depositado el cadáver.

Como ya hemos apuntado, en la obra *La muerte de Casagemas*, transcribe el nuevo mundo creativo que ha admirado y practicado en París. De este modo, y partiendo de la teatralidad expresiva que le permite la colocación de un punto incisivo de luz –en lo que a contrastación de los objetos se refiere–, crea un fondo vibrante que contrapone a los estrictos tonos más serenos, y casi continuos, del cuerpo del muerto, al igual que de la sábana que lo recibe. La fractura o choque contundente entre ambos mundos: la vida lumínica y la muerte física, se hace aún más aguda en el lugar en el que Picasso las separa, definitivamente, con una simbólica línea negra. Una línea que le sirve, como a Paul Gauguin en su retrato de niño difunto *Aïtiti*, de 1892,⁸⁹ para concretar los límites y definir el volumen del finado. Además, lo efectúa con la intención de incidir en la intensidad del cuerpo que se ve por última vez, una noción que, como apuntaba Berger, es superior al primer visionado de este.⁹⁰ A todo ello, suma un punto focal imprescindible, realista y traumático: el tiro en la cabeza. En él, en su transcripción, recoge toda la tradición de la teatralidad y manifestación expresiva del dolor en el arte. Y es que Picasso amplifica, como si de un mártir se tratara, la marca del sufrimiento: la huella (la oquedad) producida por el proyectil incrustado en su cráneo, pues es en definitiva el testigo notarial de la muerte de Casagemas. Así, el pintor la optimiza y resalta como uno de los puntos más significativos de su búsqueda trágica, para, objetivamente, incluir en el óleo el motivo físico del final de su amigo. Claro está, porque la herida en sí contiene un

⁸⁸ Gedo (1986): 156.

⁸⁹ Héran (2002): 68.

⁹⁰ Berger (2006): 143.

potencial narrativo que el artista no puede obviar, teniendo que afrontarla con todo el sentido litúrgico con el que se transcribe la cicatriz, la llaga o la sangre del mártir, pues en su carácter destructor encuentra, en su caso, la liberación personal. En este sentido, como apunta Berger:

[...] la búsqueda de Picasso no dependía simplemente, sin embargo, de la experiencia del arte. Estaba fundada en otras experiencias humanas mucho más amplias, especialmente aquéllas en las que la energía del cuerpo supera la disposición normal de lo físico. Por eso, a Picasso le obsesionaban las imágenes de pasión y de dolor, y por eso también tenía tanta capacidad para crearlas; imágenes en las que la energía supera a lo existente, imágenes que revelan cómo lo existente, y sus disposiciones, que nosotros damos por supuestas, nunca son completas, nunca están acabadas [...].⁹¹

De este modo, el pintor introduce en la narración, sin cosmética, el dato evidente que conduce a la muerte a su compañero. Por último, para acentuar todo este argumento, enfrenta en la composición a la luminosidad de la llama con la oscuridad de la caverna —el agujero que perfora la cabeza de su amigo—. Dos elementos que, aun contrarios, son para Picasso, metafóricamente hablando, una misma cosa, ya que la luz, pese a su brillantez, es igualmente efímera, como efímera es la vida de Casagemas. Todo esto viene a redundar en el concepto de la apariencia y significado del cuerpo y su simulacro.⁹²

En la segunda obra, *Retrato de Casagemas muerto*, el autor nos propone otro tipo de juego, sin quebrantar su principio compositivo; es decir, presentar al protagonista difunto. De esta forma, plantea una pintura repleta de insinuaciones conceptuales con las que definir al cadáver. Esto es así porque no trata de representarlo en una escena abierta o detallada, sino que, como hace Léon Bonnat retratando a Victor Hugo en el lecho de muerte (fig. 9),⁹³ Picasso centra toda su atención en las facciones de Casagemas, en su condición de difunto, potenciando su perfil al máximo. Se produce aquí una reducción del individuo al trazado básico, al mínimo elemental, a la esquematización abstracta de su persona. Luego es construida, como si de un retrato clásico de medalla se tratara, una imagen perfecta en la que reduce todo el trazado al contorno de la cabeza, a la indispensable expresión. Eso sí, a diferencia de este tipo de piezas laudatorias,⁹⁴ Picasso elige una entonación narrativa que en ningún momento deja retrotraerse (en su visionado) al ámbito idílico o simbólico, a un espacio sin dolor o donde fluya la vida, sino todo lo contrario. Esto quiere decir que el autor no quiere hacer una interpretación de Casagemas poetizada que elimine la realidad del suceso o el sufrimiento, ni tampoco, por la composición elegida, desea realizar una obra

⁹¹ Berger (2013): 11-12.

⁹² Baudrillard (2001): 253-254.

⁹³ Vázquez Casillas (2018).

⁹⁴ Sobre este particular, pueden verse: Jones (1982); Pollard (1987).

que exalte las virtudes que hicieron especial a este ser humano en vida. En realidad, lo que pretende es retratarlo con su tragedia de hombre, en su máximo patetismo.



Fig. 9. *Victor Hugo en su lecho de muerte*. Léon Bonnat. 1885.
Hauteville House (casa-museo de Victor Hugo). Saint Peter Port (Guernsey)

Un hecho que es palpable cuando coloca junto a los rasgos identificables del rostro del personaje, su característica nariz o barbilla retranqueada, el hueco (el testigo) que ha provocado el disparo que se ha propinado en la sien (fig. 10). Una elección que nos conduce de nuevo, aunque con diferente proceso plástico, a su reflexión sobre el concepto de impronta –de contra-estigma–,⁹⁵ que pone de manifiesto la debilidad como la causa definitiva de su muerte. Elección que le permite al pintor expresarlo, por tanto, sin alegoría que atenúe el dramático hecho. Entonces, Picasso lo testifica en su condición de suicida, en su condición de poseedor de un destino irremediable por su propia naturaleza (por su propia debilidad). Lo que tiene como consecuencia ideológica, para él mismo, estar

⁹⁵ Repollés Llauradó (2011): 67-68.

liberado de la responsabilidad de su muerte. En lo referente a la estética formal del cuadro, continúa desdibujando el realismo academicista en beneficio de la experimentación plástica. No obstante, no pierde veracidad, ya que no omite el aspecto real, tanto en el perfil como en las carnaciones del cuerpo muerto.

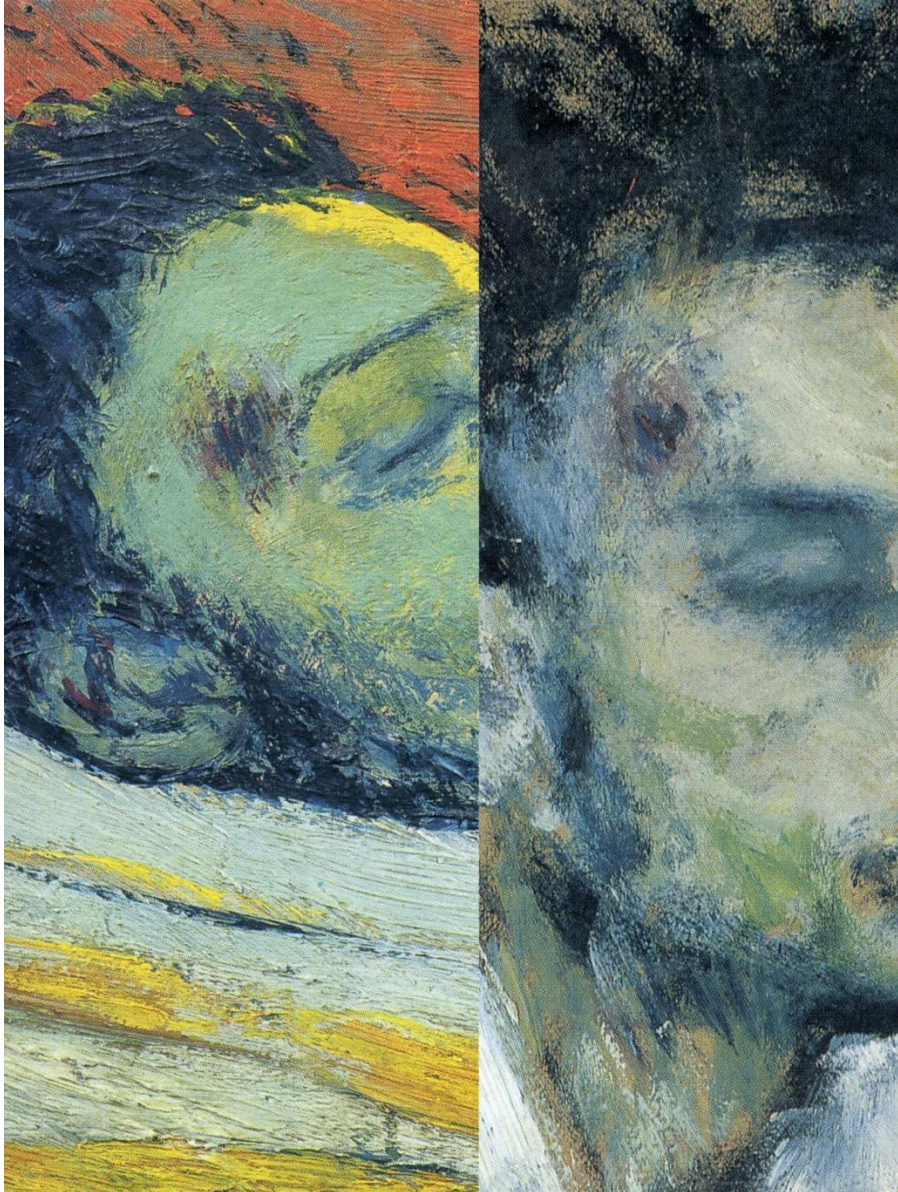


Fig. 10. Detalles de *La muerte de Casagemas* y de *Retrato de Casagemas muerto*. Pablo Picasso. 1901. Elaboración del autor

La seriación temática, como estrategia, resulta en la tercera pieza: *Casagemas en el ataúd*. Un óleo final en el que mantiene el esquema utilizado para la primera obra: *La muerte de Casagemas*. En esta ocasión, el autor toma como referencia ideológica a Gauguin, tratando de hacer un arte que emana para Picasso de la tristeza y del dolor. Un concepto expresionista que apreciamos en toda la pintura. No debemos olvidar que, en los años de desarrollo de su periodo azul, se produce un acercamiento a la obra y al espíritu de este artista francés –a su impulso primitivista–,⁹⁶ convirtiéndose el maestro del simbolismo en uno de los artistas que le influyen en su progreso entre 1901 y 1904.⁹⁷ Y es que, como indican las fuentes, se trata de un tiempo en el que se perciben ciertos paralelismos filosóficos entre ambos.⁹⁸ Incluso en el uso de los recursos de lo primitivo, en su forma de entenderlos y asimilarlos.⁹⁹

De esta forma, y gracias al proceso de ensayo evolutivo, en esta última composición se aprecian unas notables diferencias con respecto a las obras anteriores. Entre ellas, se percibe una acentuación del carácter metafísico, pues elimina, como sucede en *Retrato de Casagemas muerto*, el espacio que lo contiene; no incluye ninguna referencia reconocible que perturbe la visión directa del difunto. Crea aquí, por lo tanto, un lugar abstracto –atemporal–, carente de denominación o personalidad concreta. Hablamos, consecuentemente, de una construcción del ambiente arquetípica, por su minimalismo, en la que Casagemas, ahora ya totalmente sometido al color que caracteriza la producción de sus próximos años, el azul, es expresado en su magnitud, siendo esta pieza la más monocromática de las tres. Un detalle que afirma, como apunta Reff, que el artista se enuncia a través de su experiencia emocional, esa que convierte en físicos sus diferentes sueños azules, simbolizándolos.¹⁰⁰ Así pues, el fondo neutro es necesario, porque Picasso quiere exponer al muerto bajo el signo de la captación psicológica del personaje. De este modo, se aproxima a los fotógrafos clásicos del XIX –en la decisión escenográfica–, como por ejemplo a Étienne Carjat y a su forma de construir el “no lugar”.¹⁰¹ Un concepto que permite indagar al pintor en las posibilidades de la representación del interior del individuo. Con esto, plantea un estudio con el que el artista sobrepasa el significado básico de retrato para profundizar en diversos aspectos sentimentales. Un hecho que lleva a Picasso a presentar a su amigo “amado” con un imponente patetismo, fruto directo de la propia experiencia sentimental del autor, de sus miserias o de su propio infierno, resonando aquí, por lo tanto, las palabras que Carl Gustav Jung esgrime para describir esta etapa de Picasso –la azul– como una bajada al

⁹⁶ Jiménez-Blanco (2004): 93.

⁹⁷ Robinson (2001): 71.

⁹⁸ Foster (2008): 42.

⁹⁹ Perry (1998): 7-8.

¹⁰⁰ Reff (1973).

¹⁰¹ Peter (2008): 272-273.

averno.¹⁰² Tal decisión melancólica tiene como resultado la simplicidad estructural de la escena. Peculiaridad que se convierte en norma obligada de su producción cuando quiere someter toda su reflexión teórico-práctica a la parte indispensable del género: el rostro. De esta forma, él insiste en su sinceridad como artista, un matiz que, como apuntaba Sabartés, no puede existir sin dolor.¹⁰³

Como consecuencia de todo lo expuesto, la línea obtiene un protagonismo preciso. Una línea de contorno que recoge, identifica y separa unas partes de otras. Por lo tanto, se trata aquí de un elemento simbólico que impide la fusión o dispersión del detalle, dándole protagonismo al perfil del difunto. Así pues, construye la escena con tres grandes planos que, aun contrapuestos, conforman a la perfección el teatro tético del retrato *post mortem*. Y es que hay en toda la composición una gran veracidad y respeto a la realidad del personaje, ajustándose el artífice a los recuerdos que del mismo guarda en su mente –y no olvidando valiosas lecciones realistas, como la aprendida del Greco y su obra *El entierro del señor de Orgaz*–.¹⁰⁴ De este modo, propone un primer volumen fuerte y contundente con el que representa el pelo de Casagemas. Lo estiliza, reduciéndolo casi a una mancha plana para, como síntesis, recoger una superficie informe de gestos pictóricos. Es un cuerpo oscuro al que contrapone una gran área lumínica, vibrante, entre blancos y azules. Una mezcla de trazos que le sirve a Picasso para crear el sudario que envuelve a su amigo, esgrimiendo un lenguaje aún de finales del XIX. Se trata de una mortaja fría, fúnebre, que él aprovecha como contrapunto de la coloración imperante en el rostro del fallecido. Justamente, para reforzar esa idea de protagonismo, trabaja todo el semblante de Casagemas con una tonalidad tendente al amarillo, lo que tiene como consecuencia que, además de aproximarse a la verdad del cadáver, le sirva de punto focal imprescindible en el cuadro. Un punto clave en el que el contemplador no va a encontrar ningún tipo de evasión.

CONCLUSIÓN

Tras todo lo expuesto, es evidente que los tres retratos póstumos dedicados por Picasso a Carlos Casagemas poseen un significado profundo de conexiones sentimentales y plásticas que, descodificadas, aclaran el devenir del ejercicio del artista en estos años de su juventud. En este contexto, dichas propuestas se enuncian como piezas esenciales en su trayectoria, poniéndose de manifiesto la interesante fusión conceptual que ejecuta entre pintura y fotografía, así como el específico papel que juega el suicidio de su compañero en el cambio estilístico de su producción a principios del siglo XX.

¹⁰² Jung (1982): 182-186.

¹⁰³ Sabartés (1996): 73.

¹⁰⁴ Giménez / Helfenstein (eds.) (2022).

BIBLIOGRAFÍA

- Alley, Ronald (1987): “*Picasso créateur: la vie intime et l’œuvre*. By Pierre Daix. 460 pp. + 49 b. & w. ills. (Editions du Seuil, 1987), FF220. ISBN 2-02-009541-6”, *The Burlington Magazine*, 129/1015, 679.
- Ariès, Philippe (1983): *El hombre ante la muerte*. Madrid, Taurus.
- Ariès, Philippe (2000): *Historia de la muerte en Occidente*. Barcelona, Acantilado.
- Baldassari, Anne (1997): *Le miroir noir. Picasso, sources photographiques 1900-1928*. París, Réunion des Musées Nationaux.
- Barthes, Roland (1999): *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós.
- Batchen, Geoffrey (2004): *Forget Me Not: Photography & Remembrance*. Nueva York, Princeton Architectural Press.
- Baudrillard, Jean (2001): “La precesión de los simulacros”, en Brian Wallis (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal, pp. 253-281.
- Benjamin, Walter (2008): *Obras*, libro I, vol. 2. Madrid, Abada Editores.
- Berger, John (2006): *El sentido de la vista*. Madrid, Alianza Editorial.
- Berger, John (2013): *Fama y soledad de Picasso*. Madrid, Alfaguara.
- Bolloch, Joëlle (2007): *Post mortem*. París, Photo Poche.
- Boncompagni, Concepció (2011): “Iconografía picassiana (1905-1907): influencia de la pintura pompeyana”, *Goya*, 335, 156-179.
- Brassai (1966): *Conversaciones con Picasso*. Madrid, Aguilar.
- Burgard, Timothy Anglin (1991): “Picasso and Appropriation”, *The Art Bulletin*, 73/3, 479-494. DOI: <https://doi.org/10.2307/3045817>
- Burns, Stanley B. (2002): *Sleeping Beauties II. Grief, Bereavement and the Family in Memorial Photography. American and European Traditions*, con la colaboración de Elizabeth A. Burns. Nueva York, Burns Archive Press.
- Cadwallader, Jen (2008): “Spirit Photography and the Victorian Culture of Mourning”, *Modern Language Studies*, 37/2, pp. 8-31. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/40346959> (consultado el 17 de mayo de 2024).
- Caws, Mary Ann (2005): *Pablo Picasso*. Londres, Reaktion Books.
- Comay, Rebecca (2013): “Proust’s Remains”, *October*, 144, 3-24. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/24586589> (consultado el 17 de mayo de 2024).
- Cowling, Elizabeth (2002): *Picasso: Style and Meaning*. Londres, Phaidon Press.
- Cruz Lichet, Virginia de la (2013): *El retrato y la muerte: la tradición de la fotografía post mortem en España*. Madrid, Tempora.
- Quarterolo, Andrea (2002): “La imagen en el ritual póstumo. Fotografiar la muerte”, *Todo es Historia*, 424, 24-34.
- Daix, Pierre (1967): “Le période bleue de Picasso et le suicide de Carlos Casagemas”, *Gazette des Beaux-Arts*, 69, 239-246.
- Daix, Pierre (1977): *La vie de peintre de Pablo Picasso*. París, Éditions du Seuil.
- Daix, Pierre (1987): *Picasso creador. La vida íntima y la obra*. Buenos Aires, Atlántida.
- Daix, Pierre (1995): *Dictionnaire Picasso*. París, Robert Laffont.
- Daix, Pierre / Boudaille, Georges (1974): *Picasso 1900-1906. Catálogo razonado*. Barcelona, Blume.

- Daniel, Malcolm R. *et alii* (1998): *Edgar Degas, Photographer*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- De Font-Réaulx, Dominique (2012): *Painting and Photography, 1839-1914*. París, Flammarion.
- Desnos, Robert (1984): *Écrits sur les peintres*. París, Flammarion.
- Dillenberger, Jane Daggett / Handley, John (2014): *The Religious Art of Pablo Picasso*. Berkely, Los Ángeles y Londres, University of California Press.
- Edwards, Elizabeth (2009): "Photographs as Objects of Memory", en Fiona Candlin / Raiford Guins (eds.): *The Object Reader*. Londres, Routledge, pp. 331-342.
- Eisenman, Stephen / Crow, Thomas (2001): *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid, Akal.
- Foster, Hal (2008): *Dioses prostéticos*. Madrid, Akal.
- Freeland, Cynthia (2007): "Portraits in Painting and Photography", *Philosophical Studies*, 135, 95-109. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11098-007-9099-7>
- Gedo, Mary Matthews (1986): "A Youthful Genius Confronts His Destiny: Picasso's *Old Guitarist* in The Art Institute of Chicago", *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 12/2, 152-165. DOI: <https://doi.org/10.2307/4115939>
- Gilot, Françoise (1965): *Vida con Picasso*. Barcelona, Bruguera.
- Giménez, Carmen / Helfenstein, Josef (eds.) (2022): *Picasso – El Greco*. Berlín, Hatje Cantz Verlag.
- Green-Lewis, Jennifer (2001): "Not Fading Away: Photography in the Age of Oblivion", *Nineteenth-Century Contexts*, 22, 559-585. DOI: <https://doi.org/10.1080/08905490108583526>
- Guynn, Beth A. (2008): "Postmortem Photography", en John Hannavy (ed.): *Encyclopedia of Nineteenth-century Photography*. Nueva York, Routledge, pp. 1164-1167.
- Harrison, Robert Pogue (2003): *The Dominion of the Dead*. Chicago y Londres, University of Chicago Press.
- Henisch, Heinz K. / Henisch, Bridget Ann (1996): *The Painted Photograph, 1839-1914: Origins, Techniques, Aspirations*. University Park (Pensilvania), The Pennsylvania State University Press.
- Héran, Emmanuelle (2002): "Le dernier portrait ou la belle mort", en Emmanuelle Héran (ed.): *Le dernier portrait*. París, Réunion des Musées Nationaux, pp. 25-101.
- Herrera Navarro, Javier (1993): "O tradición y modernidad: ideas estéticas y artísticas del joven Picasso", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 5, 189-200. Handle: <http://hdl.handle.net/10486/950>
- Herrera [Navarro], Javier (1997): *Picasso, Madrid y el 98: La revista "Arte Joven"*. Madrid, Cátedra.
- Jiménez-Blanco, María Dolores (2004): "Sobre Gauguin y el sintetismo en el arte español", en Guillermo Solana (ed.): *Gauguin y los orígenes del simbolismo*. San Sebastián, Nerea y Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, pp. 86-104.
- Jones, Mark (1982): *A Catalogue of French Medals in the British Museum*. Londres, British Museum Publications.
- Jung, Carl Gustav (1982): "Picasso", en Marilyn McCully (ed.): *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences*. Princeton, Princeton University Press, pp. 182-186.

- Kosinski, Dorothy (1999): *The Artist and the Camera: Degas to Picasso*. New Haven y Londres, Yale University Press.
- Krauss, Rosalind (1981): “In the Name of Picasso”, *October*, 16, 5-22. DOI: <https://doi.org/10.2307/778371>
- Léal, Brigitte (2000): “1881-1889”, en Brigitte Léal (ed.): *The Ultimate Picasso*. Nueva York, Harry N. Abrams, pp. 27-32.
- Linkman, Audrey (2006): “Taken from Life: Post-mortem Portraiture in Britain 1860-1910”, *History of Photography*, 30, 309-347. DOI: <https://doi.org/10.1080/03087298.2006.10443484>
- Linkman, Audrey (2012): *Photography and Death*. Londres, Reaktion Books.
- Lubar, Robert S. (1999): “Narrar la nación: Picasso y el mito de El Greco”, en Jonathan Brown (ed.): *Picasso y la tradición española*. San Sebastián, Nerea, pp. 39-71.
- Mailer, Norman (1997): *Picasso. Retrato del artista joven*. Madrid, Alfaguara.
- Mallen, Enrique (ed.) (en línea): *On-line Picasso Project*. Huntsville (Texas), Sam Houston State University. Disponible en: <https://picasso.shsu.edu/> (consultado el 29 de noviembre de 2023).
- McCully, Marilyn (2011): “French Origins of the Blue Period”, en Marilyn McCully (ed.): *Picasso in Paris 1900–1907*. Londres, Thames & Hudson, pp. 97-115.
- Mirko, Orlando (2013): *Fotografía post mortem*. Roma, Castelvecchi.
- O’Brian, Patrick (1994): *Pablo Ruiz Picasso: A Biography*. Londres, Harvill.
- Ocaña Gomá, María Teresa (coord.) (1995): *Picasso y Els 4 Gats: la llave de la modernidad*. Barcelona, Lunwerg.
- Olguin, Salvador (2010): “Interactions with the Non-human, Fetishism, Prosthesis and Postmortem Photography”, *Anamesa*, 8/1, 98-107.
- Palau i Fabre, Josep (1980): *Picasso vivo (1881-1907)*. Barcelona, Polígrafa.
- Pallarés, Manuel (1966): *Mi vieja amistad. Memorias*, ed. Josep Palau i Fabre (obra inédita). Caldes d’Estrac (Barcelona), Fundación Palau.
- Perry, Gill (1998): “El primitivismo y lo moderno”, en Gill Perry (ed.): *Primitivismo, cubismo y abstracción*. Madrid, Akal, pp. 7-89.
- Peter, Carolyn (2008): “Carjat, Etienne (1828–1906)”, en John Hannavy (ed.): *Encyclopedia of Nineteenth-century Photography*. Nueva York, Routledge, pp. 272-274.
- Pinet, Hélène (2007): *Rodin et la photographie*. París, Gallimard.
- Pla, Josep (1976): *Vida de Manolo*. Barcelona, Ediciones Destino.
- Pollard, J. Graham (1987): “The Italian Medals: Collecting and Connoisseurship”, en J. Graham Pollard (ed.): *Italian Medals (Studies in the History of Art, vol. 21)*. Washington, National Gallery of Art, pp. 161-169.
- Reff, Theodore (1973): “Themes of Love and Death in Picasso’s Early Work”, en Roland Penrose / John Golding (eds.): *Picasso in Retrospect*. Nueva York, Praeger, pp. 11-47.
- Repollés Llauredó, Jaime (2011): *Genealogías del arte contemporáneo*. Madrid, Akal.
- Richardson, John (1995): *Picasso. Una biografía*, vol. 1: 1881-1906. Madrid, Alianza Editorial.
- Robinson, William H. (2001): *Picasso: The Artist’s Studio*. Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art.

- Rodríguez Roig, Dolors (2014): *Carles Casagemas Coll. Vida i obra d'un burgès bohemí* (Tesis Doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona. Handle: <http://hdl.handle.net/10803/401182>
- Ruby, Jay (1995): *Secure the Shadow: Death and Photography in America*. Londres, The MIT Press.
- Sánchez Camargo, Manuel (1954): *La muerte y la pintura española*. Madrid, Editora Nacional.
- Sabartés, Jaime (1996): *Picasso. Portraits et souvenirs*. París, L'École des loisirs.
- Säckl, Joachim / Heise, Karin (eds.). (2007): *Barocke Fürstenresidenzen an Saale, Unstrut und Elster*. Petersberg, Michael Imhof Verlag.
- Scharf, Aaron (2005): *Arte y fotografía*. Madrid, Alianza Editorial.
- Shambroom, Donald (2018): *Duchamp's Last Day*. Nueva York, David Zwirner Books.
- Tucker, Paul Hayes (1982): "Picasso, Photography, and the Development of Cubism", *The Art Bulletin*, 64, 288-299. DOI: <https://doi.org/10.1080/00043079.1982.10787974>
- Vázquez Casillas, José Fernando (2014): "La fotografía como documento sociocultural a finales del siglo XIX: Nadar y el retrato post mórtem", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 69/2, 467-486. DOI: <https://doi.org/10.3989/rdtp.2014.02.010>
- Vázquez Casillas, José Fernando (2018): "La imagen como fuente para la historia. La documentación gráfica de la muerte de Victor Hugo", en Rafael Fresneda (ed.): *Escritura, imagen y memoria*. Murcia, Tres Fronteras Ediciones, pp. 91-122.
- Vallès, Eduard (coord.) (2014): *Carlos Casagemas. El artista bajo el mito*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.