

ALTA Y BAJA CULTURA. PICASSO, MARZO 1899

FÈLIX FANÉS

Hay obras que seducen por su belleza, otras que resultan atractivas por su originalidad. Y también las hay capaces de despertar interés por los enigmas que encierran. A esta tercera categoría pertenece el dibujo *Hombre apoyado en una pared*, conservado en el Museu Picasso de Barcelona. Un primer vistazo basta para desvelar la naturaleza y alcance del problema: junto a la figura de un hombre de pie, pensativo y de aspecto proletario, trazada a lápiz sobre una hoja de papel de formato relativamente grande (48 × 32,7 cm), está pegada una imagen fotográfica impresa, de pequeñas dimensiones (5,5 × 3,6 cm), la reproducción de un retrato de mujer joven quitándose la chaqueta. El hombre, centrado, ocupa casi toda la superficie del papel; la imagen impresa, mucho más pequeña, está pegada a la derecha, a la altura de las rodillas de la figura masculina, un poco al bias. De hecho, desborda la hoja, como si hubiese sido pegada con descuido; y sin embargo, si nos fijamos mejor vemos que este apéndice busca equilibrarse con la firma, de la que está prácticamente al mismo nivel, a la vez que sugiere, por su relación con ésta y con la cabeza del hombre, una de las figuras compositivas más estables de la tradición artística: un triángulo. La obra está firmada con las iniciales PRP (Pablo Ruiz Picasso) rodeadas de líneas ondulantes, debajo de las cuales aparecen indicados el lugar y momento de su creación: «Barcelona, marzo 1899».

Si se acepta —y no hay razón para no hacerlo— que el *collage* nació en París en algún momento de la primavera de 1912, cuando Picasso decidió pegar en un lienzo un trozo de hule con la impresión mecánica de la rejilla de mimbre de una silla, la datación de la obra del museo de Barcelona, desde el punto de vista de la historia del arte, no puede ser más desconcertante. ¿Un *collage* en una fecha tan temprana como 1899? Pero por sorprendente que parezca este dato, aún hay un motivo añadido de extrañeza. Y es que, a pesar de la avalancha de textos que ha generado la obra de Picasso, este dibujo, de rasgos tan singulares, ha llamado la atención de muy pocos autores.

UNA RECEPCIÓN POBRE

No lo menciona Christian Zervos, en los treinta y tres volúmenes de su catálogo razonado de la obra del pintor, publicado a partir de 1950. Tampoco lo hace Josep Palau i Fabre, en su monumental *Picasso vivo*

(1881-1907), en librerías desde 1980, y aún menos John Richardson, en su minuciosa y casi exhaustiva biografía, *A Life of Picasso*, cuyo primer volumen vio la luz en 1991. Es razonable suponer que Zervos no llegase a conocer la pieza, que hasta 1970 se mantuvo oculta a todas las miradas en la casa de la familia del artista, pero no se puede decir lo mismo de Palau y Richardson, quienes sí tuvieron acceso a las colecciones del Museu Picasso, donde se conserva el dibujo desde esa fecha y que, por consiguiente, han debido de conocer. La hipótesis de que este silencio respondiera al desconcierto producido por la naturaleza de la obra no es descabellada, máxime si se toma en cuenta que los autores que sí la mencionan no ocultan la perplejidad que les produce. El primero en hacerlo fue Juan Eduardo Cirlot, quien la reprodujo en *Picasso. El nacimiento de un genio*, publicado en 1972 y basado en las obras que a la sazón ya se encontraban depositadas en el palacio gótico de la calle Montcada. Sin embargo, su referencia a *Hombre apoyado en una pared* es decepcionante, ya que el autor no menciona la pieza en el texto. Aún más, la ficha descriptiva informa de la fecha de realización y la técnica y dimensiones de la obra, pero nada dice de la imagen encolada. Como si este detalle, además de inesperado, fuese importuno.¹

No sucede lo mismo con el *Catálogo de pintura y dibujo* del Museu Picasso. Publicado en 1985, además de una descripción técnica, incluye una reproducción fotográfica del dibujo. La novedad, aquí, se localiza en el apartado de observaciones, donde se señala, escuetamente y sin más comentario, que «en el margen derecho [de la figura] hay pegada una ilustración».² Habrá que esperar unos años, hasta 1997, para que esta composición vuelva a ser mencionada, ahora en un ensayo de Claustre Rafart. En un apunte breve, pero mucho más valiente, la autora, al comentar el dibujo, señala que la obra «contiene una ilustración de una señora pegada como si se tratara de un *collage*».³ Aparece así, por vez primera, la palabra «*collage*», aunque acompañada de un prudente «como si» que le per-

1. Juan Eduardo Cirlot, *Picasso. El nacimiento de un genio*. Barcelona, Gustavo Gili, 1972, p. 229. Cirlot pone a la pieza el título *Hombre de frente*. No es infrecuente que los dibujos de Picasso conservados en el Museu Picasso de Barcelona carezcan de título. La mayoría de las denominaciones actuales son obra de los responsables de la institución. Es el caso asimismo de *Hombre apoyado en una pared*. Para evitar confusiones, y aunque algunos autores se refieren a esta obra con otros títulos, remito siempre al que recibe en las colecciones del museo.

2. Joan Ainaud de Lasarte [et al.], *Museu Picasso. Catálogo de pintura y dibujo*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1985, p. 424.

3. Claustre Rafart, «El rechazo de la Academia y el anhelo de modernidad: Madrid 1897-Barcelona 1899». María Teresa Ocaña [et al.], *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904* [cat. expo.]. Barcelona, Museu Picasso. Institut de Cultura de Barcelona/Lunwerg, 1997, p. 122.

mite a la autora no pronunciarse: Rafart sabe que el *collage*, más que por el uso de la cola, se define por las relaciones que se anudan entre elementos pictóricos y objetos pegados.

Cuatro años después, en *A Sum of Destructions. Picasso's Cultures & The Creation of Cubism*, Natasha Staller introduce algunos comentarios sobre el dibujo, que no solo resultan más interesantes, sino también mucho más audaces. Así, en el marco de una reflexión general sobre el dinamismo que en las obras de juventud de Picasso adquieren las polaridades, se refiere a la pieza en los siguientes términos:

«En otro dibujo [es decir, en *Hombre apoyado en una pared*], Picasso yuxtapone una serie de polaridades para establecer un contraste irónico entre un hombre de aspecto pensativo, con los brazos cruzados sobre el pecho y dibujado con lápiz Conté (un procedimiento de arte elevado), y la imagen diminuta y vulgar de una mujer joven con los brazos abiertos que sonríe con coquetería, que Picasso recortó de un periódico y pegó a proximidad de las piernas del hombre. El dibujo ilustra discretamente el tipo de polaridad –hombre/mujer, grande/pequeño, pensativo/sonriente, cerrado/abierto, alto/bajo– que el artista explorará de manera más elaborada y ambiciosa en obras posteriores.»⁴

El comentario de Staller no se detiene aquí. Unas páginas más adelante, la autora vuelve a la pieza problemática y señala: «Los artistas de Quatre Gats que formaban parte del círculo de Picasso trabajaban con un idioma moderno en una amplia gama de géneros populares y elevados. Picasso comenzó a subvertir las fronteras, disolviéndolas, al inventar el *collage* moderno, como en *Hombre apoyado en una pared*».⁵ Staller, consciente de lo osado de su afirmación (con la que adelanta nada menos que trece años el descubrimiento del *collage*), añade una nota para atenuarla: «Utilizo aquí la palabra “*collage*” para distinguir esta obra de los álbumes y otras formas populares anteriores realizadas con recortes encolados, debido a la modernidad de su estilo y la disyunción de polaridades que la caracterizan.»⁶

En medio de una literatura escasa e imprecisa, Staller es quien dedica más atención a la obra. Como los otros autores, comprende que el dibujo supone todo un desafío. *Hombre apoyado en una pared* cuestiona dataciones (¿un *collage* de 1899?) y conceptos (¿qué hace falta para que una obra pueda ser considerada un *collage*?), y plantea

1. Natasha Staller, *A Sum of Destructions. Picasso's Cultures & The Creation of Cubism*. New Haven & Londres, Yale University Press, 2001, p. 63.

2. *Ibidem*, p. 135.

3. *Ibidem*, p. 361.

nuevos interrogantes sobre la relación de Picasso con la cultura popular de producción industrial (¿el pintor pegando recortes de periódicos en un dibujo, antes de comienzos del siglo XX?). Son preguntas difíciles que se convierten en un reto para los investigadores, Staller incluida, entre otras razones porque no se ha conservado ningún documento, oral o escrito, que permita aclarar el origen, intención o finalidad de la obra.

En realidad, la existencia de la pieza y los interrogantes que plantea son casi las únicas certezas de las que partimos. Por ello, para poder avanzar en el conocimiento de una obra tan inusual, forzadamente habremos de centrarnos en sus elementos constitutivos. Bastará, pues, con no apartar la vista del dibujo y centrarse en la identificación del origen de la fotografía y las relaciones entre ambos, y también con el contexto, para obtener informaciones que faciliten un acercamiento a *Hombre apoyado en una pared* desde otro ángulo. Al menos es el método que me propongo seguir. Y como por alguna parte debemos empezar, tal vez no sea mala idea cerciorarnos de la datación de la pieza, para tener la seguridad que una obra de Picasso parecida a un *collage* se remonta, en efecto, al lejano mes de marzo de 1899.

Que el dibujo corresponde a esta fecha parece indudable. El artista, que lo rubrica con su firma, ha añadido la ya mencionada inscripción: «Barcelona, marzo 1899». Pero si el dibujo fue efectivamente realizado en ese momento, ¿cómo saber si también lo fue la parte encolada? ¿Cabe suponer que el recorte fuera añadido años después? ¿No sería aun posible que por otra mano que la de Picasso?

La historia de la obra permite despejar estas dudas. Una vez acabado, *Hombre apoyado en una pared* permaneció en el domicilio de los padres del artista, en Barcelona. Después de pasar tres temporadas más o menos largas en París, Picasso se instaló definitivamente en la capital francesa en abril de 1904. A partir de ese momento, su producción estuvo custodiada por la familia. Durante décadas, tres generaciones (la madre, María; después la hermana, Lola, y finalmente los sobrinos Vilató) quedaron encargadas del inmenso legado dejado por Picasso en Barcelona: más de doscientos trece óleos y casi seiscientos dibujos. Entre los cuales, *Hombre apoyado en una pared*.

De esta cronología se deduce que Picasso solo tuvo acceso al dibujo entre 1899 y 1904, lo que quiere decir que si lo hubiese retocado añan-

diendo la figura femenina encolada, ello habría tenido que producirse antes de esta última fecha; es decir, un año tan remoto para la historia del *collage* como 1899.⁷ Por otra parte, conociendo la reverencia que por la obra del pintor tenían su madre y su hermana, hay que descartar la posibilidad de una manipulación de la pieza por otra persona. De hecho, cuando Picasso donó al museo de Barcelona aquel impresionante conjunto de obras, éstas llegaron a la calle Montcada en el estado en que Picasso las había dejado siete décadas antes. Por todo ello es posible afirmar, de manera bastante taxativa, que la reproducción mecánica fue encolada por el mismo pintor, como muy tarde en 1904, y que lo más verosímil es que lo hiciera en 1899, coincidiendo con la ejecución del dibujo o poco tiempo después.

EL ORIGEN DEL DIBUJO

Establecida la cronología, conviene retomar la obra para explorar sus elementos constitutivos, empezando por el dibujo. Como ya se ha dicho, representa a un hombre pensativo de aspecto proletario, que lleva gorra y descansa apoyado, más que en una pared, en la sombra que su cuerpo proyecta en una pared. ¿Cómo se originó el dibujo? ¿Dónde, por qué y con qué finalidad fue realizado por Picasso? ¿Con qué otras obras se relaciona? Para dar respuesta a estas preguntas, antes habrá que recordar algunos datos biográficos del artista.

En octubre de 1897, el joven Picasso marcha a estudiar a Madrid, a la Academia de San Fernando. En esta ciudad vivió en condiciones precarias y sin hallar estímulo en la enseñanza oficial. Hacia abril de 1898 contrae la escarlatina, entonces una grave enfermedad, y a fines de junio regresa a Barcelona, de donde se traslada a Horta de Sant Joan, a la casa de su amigo Manuel Pallarès, a completar su convalecencia. Durante los meses que pasó en el campo (el verano y el otoño de 1898), posiblemente concibió la idea de abandonar la formación académica y buscar otras salidas a su carrera. A la vuelta de Horta, y después de pintar el óleo —hoy desaparecido— *Costumbres aragonesas* para la Exposición General de Bellas Artes de Madrid, le comunica a

su padre la decisión de renunciar a los estudios.⁸ La diferencia de criterios entre el padre y el hijo acabó saldándose con un acuerdo concilia-

⁷ Una vez instalado en París, Picasso continuó visitando Barcelona: en 1906, antes de viajar a Gósol; en 1909, de paso hacia Horta; en 1910, camino de adaqués, y en 1913, por causa del fallecimiento del padre. Sin embargo, solo tenemos la certeza de que residiera en el piso familiar en 1917, cuando asó unos días en la ciudad acompañado por Olga por motivo de la actuación de los Ballets Rusos en el Liceo. Véase John Richardson, *A Life of Picasso*, t. 3: 1917-1932. Londres, Jonathan Cape, 2007, p. 52.

⁸ John Richardson, *Picasso. Una biografía*, vol. 1: 1881-1906. Madrid, Alianza, 1995, p. 109.

dor, a medio camino entre las dos posturas: el padre aceptó que abandonara San Fernando y la Llotja, a condición de que siguiera mejorando el dibujo. Razón por la cual el joven pintor decide inscribirse en las clases del Cercle Artístic de Barcelona, de donde saldrá *Hombre apoyado en una pared*.

Fundada en 1881, esta institución congregaba a una parte importante de los artistas catalanes de la época. Caracterizada por su espíritu anticlerical y bohemio, en sus tertulias se abordaban todos los temas, las nuevas corrientes artísticas europeas incluidas. El objetivo de la entidad era la promoción de las artes: impulsaba exposiciones, fomentaba el estudio del natural, a través de su «aula de dibujo», e incluso organizaba de vez en cuando animados bailes con motivo de alguna fiesta tradicional, como el Carnaval. Por el perfil de sus socios, el Cercle Artístic había adquirido fama de entorno poco edificante, lo que a la larga llevaría a sus miembros más conservadores a fundar un Cercle alternativo, con el nombre de Sant Lluc (lo que aconteció en 1892). De modo que, Picasso, cuando decide inscribirse, puede elegir entre dos instituciones. Que acabe decidiéndose por la más avanzada, al menos en cuestiones de moral, no es secundario, ya que una de las diferencias más notables entre ambos centros era que en las clases de dibujo del nuevo Cercle, el de Sant Lluc, el desnudo femenino estaba prohibido, mientras que en el viejo Cercle era posible dibujar del natural a partir de modelos desvestidas.

Conviene señalar, además, que el aula de dibujo era un ámbito flexible, donde no había profesores, en el sentido estricto, y los estudiantes eran libres de copiar del natural que se les ofrecía según su personal criterio. Los más veteranos a veces daban consejos a los jóvenes alumnos, si veían que no sabían cómo desenvolverse. El ingreso de Picasso en el aula de dibujo del Cercle Artístic de Barcelona es objeto de incompreensión por parte de Palau, quien solo ve en los ejercicios de copia un paso atrás y los considera un error, solo atribuible al acuerdo al que el artista había llegado con su padre.⁹ En cambio, otros autores, como Richardson, advierten en los ejercicios realizados en el marco del Cercle Artístic un «sorprendente avance, no solo en agudeza de observación y técnica, sino también en dramatismo y estilo».¹⁰ De modo parecido reacciona Staller, quien ve en los dibujos del Cercle «un punto de partida para emprender nuevas exploraciones».¹¹

9. Josep Palau i Fabre, *Picasso vivo. 1881-1907*. Barcelona, Polígrafa, 1980, p. 155.

10. J. Richardson, *Picasso. Una...*, op. cit., p. 109.

11. N. Staller, *A Sum of Destructions...*, op. cit., p. 103.

De los estudios del natural realizados por Picasso en el Cercle Artístic se conservan más de media docena: un par de desnudos femeninos, tres retratos de un mismo modelo masculino (entre ellos, *Hombre apoyado en una pared*), otro de un anciano y un último dedicado a una niña. Los hombres, sean jóvenes o viejos, corresponden a tipos populares: todos presentan un aspecto proletario, y recuerdan los personajes que Picasso observaba en las calles y trasladaba a sus cuadernos, por lo menos desde los meses que pasó en Madrid. Ya en los apuntes madrileños, muy poco académicos, el joven artista sustituye el esfumado de los retratos al natural, que era la norma en la Llotja y San Fernando, por abundantes trazos, a veces líneas rectas, que con frecuencia forman un denso entramado casi siempre vibrante, en lugar del tradicional sombreado. Los dibujos del Cercle Artístic van en la misma dirección. Si acaso, la exuberante ondulación es menos acusada, aunque el volumen de ropas y cuerpos se consigue mediante el señalado método innovador. A diferencia de las figuras en los dibujos inmediatamente anteriores, perfiladas con trazos gruesos o, a veces, por acumulación de trazos, el contorno en estas otras es menos rotundo, más matizado, sin excluir ocasionales elipsis.

Los dibujos del Cercle Artístic que han sobrevivido pueden ser divididos en dos clases, que reflejan estilos diferentes. Por un lado, un grupo en el que los trazos del lápiz ocupan casi toda la superficie de la figura, hasta formar una masa de líneas que permite destacar el cuerpo sobre el fondo blanco del papel; y, por otro, un conjunto de dibujos donde las partes trazadas y las zonas sin dibujar alternan en el interior del contorno de los personajes, un método que aumenta la luminosidad en determinadas partes del cuerpo y enriquece el dibujo con otras posibilidades formales. Los dos desnudos femeninos y *Hombre apoyado en una pared* pertenecen a la segunda tendencia. Son las piezas más osadas, y no solo por esta razón. En *Mujer desnuda sentada* (p. 63), fechado en febrero de 1899, los trazos del sombreado alcanzan cierto grado de autonomía respecto del perfilado del cuerpo. El contraste entre las zonas del papel intactas y las masas dibujadas es muy marcado, sin solución de continuidad. El conjunto produce un efecto geométrico, que es más acusado aún en el *Desnudo femenino* sin fecha. Los contrastes son menos abruptos, en cambio, en *Hombre apoyado en una pared*: los contornos han sido trazados con más suti-

leza, y el sombreado del retrato al natural resulta de trazos suaves y maleables adaptados a la función de representar los accidentes del rostro o los pliegues de la ropa.

Con todo, lo que realmente distingue *Hombre apoyado en una pared* –al margen de la pieza encolada– del grupo de dibujos del Cercle Artístic es la sombra que el cuerpo proyecta sobre la pared: una mancha compacta que resulta de una masa de trazos ondulantes, oscura, evocadora y, hasta cierto punto, misteriosa. Como ya se ha dicho, el denso amasijo de líneas adquiere tal importancia, que el hombre parece apoyarse no en la pared sino en su propia sombra, del mismo modo que se apoyan en sus sombras, compactas y sinuosas, algunas figuras de Edvard Munch. No es casual que esta pieza evoque al pintor noruego: además del realismo social del tema (el proletario pensativo), Picasso adopta algunos trazos estilísticos típicamente *fin-de-siècle*, que contribuyen a otorgar entidad al dibujo. La complejidad formal no es el único aspecto que hace diferente esta obra del resto de las realizadas por Picasso en el Cercle Artístic.

LA HUELLA DE STEINLEN

Otro hecho notable, sin duda, es que *Hombre apoyado en una pared* evoca por su trazo el estilo de Théophile-Alexandre Steinlen. El contorno dinámico, el perímetro claramente perfilado o la acumulación de líneas para modelar los cuerpos y la ropa, todos ellos rasgos característicos de Picasso hacia 1898 o 1899 (y también de los dibujos del Cercle Artístic), tienen su origen probable en la obra del dibujante suizo establecido en París, auténtico pilar de las revistas de fin de siglo, que gracias a una legislación más favorable para la prensa y a los avances técnicos en el terreno de las artes gráficas, vivían entonces en Francia una edad dorada. Que Picasso conocía la obra de Steinlen lo demuestra un dibujo, *El padre del artista*, realizado en la misma época y en un estilo parecido al del Cercle Artístic. En él aparece Don José vestido con un abrigo largo, en uno de cuyos bolsillos asoma un ejemplar del *Gil Blas Illustré*, conocida publicación que circulaba en Francia y en otras ciudades europeas, como Barcelona. Colaborador asiduo de la revista, Steinlen llegaría a publicar en ella cerca de ochocientos dibujos. La admiración de Picasso por este «artista de quiosco» lo llevó a copiar en una hoja (entre cabezas de

El Greco, otra obsesión suya de la época) la firma del ilustrador, en un gesto repetido con el que el joven artista parece buscar apropiarse del estilo y las formas del llamado *maître de la rue*.

Sea como sea, Steinlen es importante porque nos abre nuevas perspectivas. En el último tercio del siglo XIX, el arte conquistó espacios que hasta entonces le habían estado vedados. En esta evolución jugaron un papel determinante los medios de reproducción técnica, recientemente descubiertos, así como también nuevas necesidades ligadas a un ocio al que acceden un cada vez mayor número de personas. Las revistas ilustradas en todas sus variedades, de las más populares a las más sofisticadas, se convierten en un nuevo territorio a conquistar por el arte. Este fenómeno tiene lugar en París, Londres o Múnich, y también en Barcelona. Cuando Picasso ingresa en el Cercle Artístic, lo hace movido por el deseo de mejorar su técnica de dibujo, afinar su sentido de la observación y potenciar su capacidad de síntesis, pero ¿no lo haría también porque quería seguir el ejemplo de Steinlen, Forain o Caran d'Ache, es decir, porque aspiraba a ganar algún dinero como ilustrador? Una actividad que, además, contaba en Barcelona con el ejemplo de otros artistas, alguno de ellos tan famoso como Ramon Casas o el más joven Isidre Nonell.

Hay indicios que dan fuerza a esta hipótesis. En carta a Joaquín Bas escrita desde Madrid, Picasso incluye este revelador párrafo, imprescindible para lo que aquí nos ocupa:

«Te voy a hacer un apunte para que lo llesves a la *Barcelona Cómica*, a ver si lo compran, que ya reirás. Modernista tiene que ser, como para el periódico que es. Ni Nonell y el joven místico, ni Pichot ni nadie ha llegado a lo extravagante que va a ser mi dibujo. Ya verás.»¹²

La obra mencionada por Picasso no fue publicada, y tampoco sabemos si llegó a existir. Con todo, lo interesante del comentario es la referencia a *Barcelona Cómica*, una publicación que podía ser considerada modernista solo porque en la época este estilo ornamental era omnipresente, pero que en realidad era una revista desde el punto de vista visual sin pretensiones artísticas. Fundada en Barcelona en junio de 1889, aspiraba a emular hasta en el título a otro semanario, *Madrid Cómico*, en el que se mezclaban la sátira y el humor, tanto

12. Carta de Picasso a Joaquín Bas (3 de noviembre de 1897) publicada por Xavier de Salas, *Burlington Magazine*, vol. 102, n° 692, 1960, p. 482-484. Actualmente conservada en la Fundació Palau i Fabre, Caldes d'Estrac.

literarios como gráficos, y que era conocido sobre todo por las colaboraciones de Leopoldo Alas «Clarín», quien publicó en sus páginas la mayoría de sus «Paliques». Cuando *Barcelona Cómica* se estrena, lo hace anunciando intenciones muy parecidas a las de la célebre revista madrileña. En el editorial de la primera entrega, por ejemplo, renuncia a pronunciarse sobre política, porque lo que el público quiere es informarse sobre las disputas literarias, un «género» periodístico que *Madrid Cómico*, gracias a la afilada pluma de «Clarín», había puesto de moda. Más ingenua que su colega madrileña, la publicación de Barcelona se proponía «ser satírica inocente, no cruel y mordaz, festiva sin afectación, crítica de manga ancha, y sobre todo, libre, feliz e independiente, como lo fue España en sus mejores tiempos».¹³ La alusión a España no es gratuita: la revista se imprimía en Barcelona, pero estaba realizada casi enteramente por gente de Madrid, de donde procedían el director y buena parte de los autores de los textos literarios. Tal vez lo más atractivo de la nueva publicación eran los dibujantes. Aparte de caricaturistas que también participaban en *Madrid Cómico*, como Ramón Cilla, Eduardo Sáenz Hermúa (alias *Mecachis*) y Joaquín Xauradó, hacían viñetas los autóctonos Josep Maria Xió, Joan Llaverias, Josep Triadó y Xavier Gosé, a los que se sumaban artistas de fuste, como Torres García o Isidre Nonell, que de vez en cuando contribuían con sus dibujos. Fuera por la presencia de estos colaboradores o por la popularidad de la revista, el caso es que Picasso se fijó en ella hasta el punto de querer publicar algo en sus páginas.

Palau es el único autor que menciona el citado párrafo de la carta sobre *Barcelona Cómica*. «Esta frase sola –escribe– revela a otro Picasso, que existe desde que tiene uso de razón: el de la independencia económica».¹⁴ El joven artista sabe que, si quiere dedicarse a la pintura, habrá de procurarse medios económicos alternativos, ya que al menos inicialmente no podrá ganarse la vida con ella (y porque su familia, escasa de recursos, no podrá ayudarlo). Que Picasso veía en la ilustración una manera de sustentarse es innegable, como lo confirma el hecho de que, a fines de 1898, el joven artista enviara varios dibujos a *L'Esquella de la Torratxa*, uno de los cuales aparecerá publicado en *L'Almanach* de enero de 1899.¹⁵

Pero hay otro dato, tal vez más revelador. Ese mismo año, en 1899,

13. Daniel Ortiz, «¡Salud!». *Barcelona Cómica*, año 1, nº 1 (13 de junio de 1889).

14. Josep Palau i Fabre, «Una carta de Picasso», texto inédito, Fondo de la Fundació Palau i Fabre, Caldes d'Estrac.

15. Malén Gual, «Picasso modernista». María Teresa Ocaña [et al.], *Picasso y Els 4 Gats* [cat. expo.]. Barcelona, Museu Picasso, 1995, p. 103-111.

Picasso realiza un dibujo, en todo parecido a los de la misma época, salvo por un detalle que distingue esta obra de las restantes. No una vez, sino hasta en tres oportunidades, y en letras trazadas con doble línea para destacarlas –como si se tratara de la tipografía de un anuncio–, el joven pintor escribe: «Fabrica de dibujos de Pablo Ruiz Picasso Barcelona» (p. 87). La repetición de este rótulo solo puede explicarse de una manera: en algún momento de aquel año, quizá tras su paso por el Cercle Artístic y después de dibujar *Hombre apoyado en una pared*, Picasso se ve a sí mismo como una industria de producción de dibujos y, en consecuencia, se ofrece en el mercado de la imagen para captar clientes. El lema «Fabrica de dibujos», tan evocador de un rótulo comercial, delata la ambición del artista –y tal vez la necesidad– de ganarse la vida trabajando en el mundo de las artes gráficas. Y de hecho, entre 1899 y 1902, Picasso se convierte hasta cierto punto en la anunciada fábrica de dibujos.

LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

A la vuelta de Horta de Sant Joan, el pintor en ciernes entró en contacto con los ambientes modernistas de Barcelona, sobre todo con el de Quatre Gats. A diferencia de los artistas académicos, sometidos a una rigurosa especialización, este grupo de creadores se movía con destreza en las fronteras de las artes. Rusiñol pintaba y escribía; Casas se dedica más a la ilustración que a la pintura, y de Utrillo no se sabe muy bien si era escritor o pintor. El local de la calle Montsió, aparte de servir comidas y bebidas, ofrecía exposiciones, espectáculos de sombras chinescas o marionetas y conciertos. Y no tardaría en editar una revista. Aunque predicaban el culto a la belleza, sus integrantes no comulgaban con el simbolismo puro, y más bien eran adeptos de una variante poco agresiva de naturalismo que aspiraba a atraer a un público lo más amplio posible. Recelaban de la vulgaridad de la industrialización, pero sin rechazar las ventajas ofrecidas por los avances técnicos.

Picasso se fijó enseguida en la descollante figura de Casas. Así como invoca el nombre de Steinlen en una hoja de papel, se conserva otra en la que el joven pintor garabateó varias veces el de Casas (p. 99). La fascinación, hasta cierto punto, era lógica. Casas era un artista con una trayectoria acorde con los tiempos. Había estado en

París, y no le había costado labrarse una reputación en los ambientes artísticos de Barcelona. En esa época, hacia 1899, junto a Miquel Utrillo, dedicaba muchas horas a la edición de *Pèl & Ploma*. Había sido colaborador de varios periódicos, como *La Vanguardia*, y dibujaba portadas de libros de sus amigos. A raíz del diseño de los carteles para Anís del Mono, se había convertido en uno de los más célebres artífices de este nuevo medio. Además de carteles, también realizaba esbozos para anuncios y postales (en algunos casos, reducciones de carteles previamente realizados). Para Picasso, Casas representaba un proyecto de carrera alternativo al propuesto por su padre: ir a París, participar en salones de artistas independientes, recibir encargos de clientes adinerados, publicar ilustraciones en los periódicos, dirigir una revista influyente y, por último, realizar carteles y otras formas de expresión recientes que permitían experimentar con nuevos lenguajes. Una propuesta tanto más atractiva cuanto que recordaba la de otros artistas contemporáneos afincados en París, como Henri de Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard o Félix Vallotton.

El nuevo rumbo de las técnicas visuales y su influencia en las artes y los artistas es un aspecto para nada secundario en nuestra investigación. Después de todo, la obra que nos ocupa lleva encolada una reproducción mecánica, reveladora del cambio constante de la técnica de la época. Pero también son importantes las transformaciones económicas. En el último tercio del siglo XIX, por ejemplo, la fabricación masiva de mercancías destinadas al consumo de particulares conllevó una serie de mutaciones decisivas en el ámbito de las imágenes. En sus memorias, Josep Maria de Sagarra evoca la fuerte impresión que le causó la calle cuando, a los cinco años, comenzó a salir de su casa para asistir a la escuela. Corría el año 1899 y había carteles en todas partes, «colgando de los muros, pegados en las vitrinas de las tiendas y las garitas de conserjes o zapateros remendones». De los anuncios que más le llaman la atención, destacan «el de “Anís del Mono”, el de la “Fosfoglico-kola Doménech” o el de “Ferroquina Bisleri”, o aquel otro con un mosquito enorme que rezaba “Esanofele”, o el de la “Emulsión Scott”, con un señor que llevaba a cuestas un bacalao». Para el poeta, aquel espectáculo visual suponía «el auténtico ingreso en la civilización y —añadía— en la confusión».¹⁶ De todos los carteles mencionados por

16. Josep Maria de Sagarra, *Memòries*, vol. 1. Barcelona, Edicions 62, 1981 [1ª ed. 1954], p. 204.

Sagarra, solo el de Anís del Mono era obra de un artista reconocido; los otros eran imágenes anónimas, hijas de la nueva civilización de masas que se adueñaba de las ciudades.

Los artistas *fin-de-siècle* aspiraban a introducir elementos de buen gusto en aquella avalancha de vulgaridad, y para ello estaban dispuestos a participar personalmente en la elaboración de las nuevas imágenes urbanas. Como apuntaba la revista *Luz*, el «anuncio artístico», que campaba a sus anchas «por las calles, cafés y demás sitios públicos» donde «vive suelta la masa», debería ser utilizado para familiarizar a la población con «la poderosa y tranquila corriente del Arte moderno».¹⁷ La referencia a la «masa», a veces denominada también «las mayorías», las «multitudes» o incluso «la turba», es otro rasgo finisecular característico:¹⁸ era habitual identificar la masa con el proletariado, y éste con las bombas, que a la sazón castigaban cada cierto tiempo la ciudad. Con todo, conviene recordar que en Barcelona, a pesar del progreso, la tecnificación y la masificación aún eran fenómenos muy incipientes. Por más aspavientos «modernos» que se hicieran, la verdad es que muy pocas eran las casas que en 1895 tenían electricidad, los coches seguían siendo de caballos, y los espectáculos más populares eran los tradicionales toros y zarzuelas. Como explica Mario Verdaguer, a partir de cierta hora de la tarde, «los rebaños de cabras» ocupaban «las aceras del Ensanche y las estrechas calles de la ciudad vieja...».¹⁹ Una imagen remachada por Joan Lluís Marfany, cuando tacha algunos aspectos de la Barcelona de fines de siglo de «pre-industriales».²⁰

Al margen de estos contrastes, la modernidad impetuosa se abría paso, imponiendo sus reglas. Ello se pone de manifiesto en la fabricación de imágenes, que no se limitaba a los carteles. De los talleres de artes gráficas salía una cantidad considerable de productos —etiquetas, marbetes, pequeños anuncios y otras formas comerciales efímeras— que adquieren gran relieve a fines de siglo. Sagarra los descubre en todos los rincones: en las tiendas de ultramarinos, los puestos de

alfareros, los talleres de fontaneros, las garitas de zapateros de viejo, las mercerías y los establecimientos de aparatos ortopédicos.²¹ No eran, sin embargo, los únicos productos más

17. A. L. de Barán, «Arte Nuevo». *Luz*, Barcelona, nº 3 (22 de octubre de 1898), p. 26.

18. Véase, por ejemplo, el prólogo de Raimon Casellas a *Les multitudes*. Barcelona, L'Avenç, 1908.

19. Mario Verdaguer, *Medio siglo de vida barcelonesa*. Barcelona, Barna, 1957, p. 20.

20. Joan Lluís Marfany, «Burguesia, modernització cultural, catalanisme». Pere Gabriel (dir.), *Història de la cultura catalana*, vol. VI: *El Modernisme 1890-1906*. Barcelona, Edicions 62, 1995, p. 15-34.

21. J. M. de Sagarra, *Memòries*, op. cit., p. 203.

o menos llamativos que salían de las imprentas de la ciudad, y a esta lista habría que sumar, entre otros, las felicitaciones de Navidad (para el sereno, el vigilante, el barrendero, el repartidor), comunicaciones de toda índole (nacimientos, primeras comuniones, bodas, decesos), programas de mano de obras de teatro, calendarios, tarjetas de visita, cromos, menús, etc.

Gracias a los carteles y otros materiales efímeros, la industria de las artes gráficas de Barcelona vivía una época de gran prosperidad. En el último tercio del siglo XIX, se calcula que trabajaban en la ciudad un millar de obreros especializados y que había ciento cincuenta máquinas impresoras a vapor, cuarenta talleres de encuadernación y cuatro fundiciones tipográficas. Y así como los antiguos coches de caballos coincidían con los primeros tranvías de tracción eléctrica, en el ámbito de las artes gráficas coexistían los tradicionales sistemas artesanales y las más innovadoras técnicas industriales. Grandes empresas, como Montaner y Simon, Henrich, Salvat, Lluís Tasso y Josep Thomas, inundaban Barcelona con sus colecciones de libros, revistas ilustradas, carteles, calendarios, postales, cromos... Por añadidura, hacia 1891 se publicaban en la ciudad catorce diarios y siete revistas con reproducciones de imágenes —entre otras, *La Ilustración Artística*, *La Ilustración* y *La Ilustració Catalana*— además de semanarios de cariz más popular, como el citado *Barcelona Cómica* o *La Saeta*. Y como si todo ello fuera poco, la exportación gozaba de buena salud: del puerto de Barcelona, rumbo a América del Sur, salían toneladas de libros, revistas, naipes, estampas, etiquetas para paquetes de tabaco, cajas de cerillas o papel de fumar.²²

En Picasso debió de influir también esa atmósfera entusiasta, a la hora de tomar la decisión de colaborar con el nuevo mundo de la industria gráfica. Por esas fechas, en efecto, el joven artista diseñó algunos proyectos para carteles (para el Carnaval de 1900, la Caja de Previsión y Socorro, la revista *Juventut* y el diario *El Liberal*, entre otros), además de dibujar un par de menús por encargo de Quatre Gats. En su empeño en colaborar con el mundo de la imprenta, la «fábrica de dibujos Picasso» también realizó diversas postales de propaganda, siempre para la taberna de Romeu y compañía. En una de estas piezas se ve en primer plano a una elegante dama, con la característica puerta ojival del edificio de Puig i Cadafalch y un grupo

22. Datos extraídos del artículo de Romà Arranz, «De la imprenta en la época modernista». Albert García Espuche (dir.), *El modernismo*, vol. 1 [cat. expo.]. Barcelona, Olímpada Cultural/Lunwerg, 1990, p. 277-286.

de personas congregadas al fondo. La imagen, con sus sombreados y texturas, es menos estilizada que la de los dos menús, de estilo más «japonés», también diseñados por Picasso para esta institución. Pero las principales colaboraciones del artista en esta época fueron las destinadas a publicaciones culturales y artísticas que, con títulos como *Juventut*, *Luz*, *Quatre Gats*, *Pèl & Ploma*, *Cataluña Artística* o *Hispania*, pasaban por un período de gran brillantez. La «fabrica de dibujos», además de los ya mencionados productos efímeros (carteles, postales, menús), se disponía a satisfacer la demanda generada por las mesas de redacción; trabajo que desempeñará de manera constante entre 1899 y 1901.

COLABORAR EN REVISTAS

Como dibujante para la prensa, el joven artista se estrenó en *Juventut*, el semanario de Alexandre de Riquer, ilustrando dos poemas de Joan Oliva Bridgman, autor que también publicaba en *El Poble català*, *Catalunya artística* y hasta en *La Vanguardia*.²³ La de Oliva Bridgman era una poesía exaltada, llena de referencias mitológicas, que cantaba la juventud en tonos vitalistas, un tanto desesperados y a menudo declamatorios, que Palau vincula a Nietzsche.²⁴ En sus ilustraciones, Picasso se ciñe al sentido de las palabras. El primer poema, «El clam de las verges»,²⁵ es una apelación a la mujer para que se entregue al amor sin freno. Tras decretar que su virginidad es fruto de «tediosas leyes que esclavas las tienen», el poema acaba proclamando que las mujeres «soñadoras» solo «piensan en ellos» [los hombres]. Esta fantasía de «placeres y venturas» que «de noche y de día» las vírgenes «ansían», Picasso la ilustra con una figura

femenina desnuda que en sueños ve a un hombre, estilizado y abstracto, salir de la penumbra.

Otra imagen masculina, también afilada y geométrica, es la protagonista de la segunda ilustración de Picasso. El poema lleva por título «Ser ó no ser», y en este caso el hombre, en primer plano, está remando en una barca azotada por un mar

23. Joan Oliva Bridgman (Barcelona 1878-1914) es autor de *Brometes, corrandas y altres poesias* (1899), *Prosa vulgar* (artículos sueltos) (1900) y *lovenesa* (1905?). Fue traductor de obras como *Polikuchka*, de León Tolstói (1929?), y autor de diversos libretos musicales —*Friné*, *Hespèria*, etc.—, así como de algunas obras de teatro, como *L'amor és cert* (1900?). Poeta poco estudiado, M. Verdaguer lo describe en estos términos en sus memorias: «En una mesa próxima [en Quatre Gats, en 1899] estaba sentado el poeta Oliva Brigman [sic], completamente alcoholizado, como siempre, que mascullaba: "Modernismo, wagnerianismo, solipsismo, todo es lo mismo"». M. Verdaguer, *Medio siglo...*, op. cit., p. 103.

24. J. Palau i Fabre, *Picasso vivo...*, op. cit., p. 196.
25. *Juventut*, Barcelona, nº 22 (12 de julio de 1900), p. 345.

embravecido.²⁶ Como «El clam de las verges», «Ser ó no ser» es una protesta contra las convenciones y reglas de la sociedad, donde el poeta rechaza el miedo, la hipocresía, la codicia, la rutina y los falsos ídolos, y propugna que la naturaleza se manifieste como realmente es. El poema comienza y acaba con un reproche a los pusilánimes que huyen «ante la tempestad». Y una tempestad es la imagen con la que Picasso decide ilustrar el sentido del poema. Los dos dibujos se hacen eco del espíritu entre anarquista y nietzscheano de la obra de Oliva Bridgman, y también reflejan la atmósfera que en aquella época se respiraba en los círculos de la bohemia artística y literaria de Barcelona.

El retrato de Anton Busquets (p. 112), publicado en *Catalunya Artística*,²⁷ debió de ser asimismo un encargo. En todo caso, sabemos que fue costado por la Societat Catalana del Gas como premio a un poema de este autor. Claramente perfilada, con poco sombreado y dos grandes manchas negras que definen el pelo y el nacimiento del cuerpo, la imagen de Busquets recuerda el retrato de Casagemas que Picasso dibujaría para la misma revista unos meses después.²⁸ *Catalunya Artística* era un semanario menos riguroso y político que *Juventut*. Adornaban sus páginas numerosos dibujos —la mayoría eran caricaturas—, complementados a menudo con fotografías. Poemas, relatos y noticias del mundo del espectáculo alternaban con secciones de juegos, curiosidades y chistes. Los dos retratos de Picasso publicados en este medio son menos literarios que los dibujos reproducidos en *Juventut*, su grafía es más estándar, más próxima a la imagen fotográfica. La tercera obra de Picasso publicada en *Catalunya Artística*, en cambio, es muy diferente.²⁹ Con el título «*La boija*», sirvió para ilustrar un relato ingenuo y melodramático de Ramon Suriñach.³⁰

Aunque refleja el contenido del cuento, cuya protagonista es una mujer que ha perdido la razón, es posible que Picasso lo llevara a cabo al margen del encargo. «*La boija*» es un dibujo a la vez trágico y caricaturesco, y ha sido comparado con los cretinos de Nonell, aunque también recuerda el estilo sarcástico y

26. *Juventut*, Barcelona, nº 27 (16 de agosto de 1900), p. 424.

27. *Catalunya artística*, Barcelona, nº 13 (6 de septiembre de 1900), p. 208.

28. *Catalunya artística*, Barcelona, nº 38 (28 de febrero de 1901), p. 104.

29. *Catalunya artística*, Barcelona, nº 17 (4 de octubre de 1900), p. 268.

30. Picasso hizo un retrato de Ramon Suriñach muy parecido en su planteamiento a los de Anton Busquets y Carles Casagemas que había publicado en *Catalunya Artística*. El de Suriñach fue reproducido en *La Música ilustrada Hispano-americana*, Barcelona, nº 51 (marzo de 1901), p. 44, según Eduard Vallès, *Picasso: amics catalans de joventut*. Barcelona, Centre Picasso d'Orta/Museu Picasso, 2009, p. 138-139. Que tres dibujos tan similares fueran publicados permite suponer que fueron concebidos con esta intención.

punzante de quien por aquel entonces era el amigo más íntimo de Picasso, Carles Casagemas.³¹

De ser cierta esta hipótesis, nos encontraríamos por primera vez ante una obra surgida de la dinámica de trabajo del pintor, que éste destinaba a cumplir con un encargo. La cuestión tiene su importancia. En la Barcelona de 1900, los artistas que colaboraban con la prensa comenzaban a hacer suya la idea de que el dibujo destinado a publicarse no debía realizarse al margen de su obra, sino que había de ser una prolongación de su trabajo en el taller. El pintor que mejor representa esta postura es Casas, que lanza *Pèl & Ploma* para dar salida a los dibujos que se le acumulan en los cajones.³² Pero no es el único. Isidre Nonell, por ejemplo, consigue una notable continuidad entre obra original e ilustraciones publicadas en prensa. Otros artistas, en cambio, trabajan por encargo y aceptan someterse a las exigencias de los nuevos medios. Se abre así una brecha entre los dibujantes que recurren a la reproducción en serie. Por un lado, los que ven en las nuevas técnicas una plataforma para difundir más ampliamente su obra; y, por otro, quienes trabajan a las órdenes de la industria y realizan ilustraciones más impersonales y estandarizadas. Picasso se inclina hacia el primer grupo, y no tarda en demostrarlo.

Después de «*La boija*», la autonomía del dibujo respecto del texto resulta aún más evidente en «*Rastaquouères*»,³³ obra publicada en *Pèl & Ploma* en la que se representa a una pareja vestida con elegancia adentrándose en el bullicio nocturno de la gran ciudad (*rastaquouères* puede traducirse por vividor). Ejecutado a pluma y realizado con toques de acuarela en colores vivos, el dibujo está completamente desvinculado del relato que acompaña. El cuento «*Les fleurettes*», del periodista y escritor Michel Lorenzi de Bradi, relata una historia de amor juvenil frustrado que nada tiene que ver con los personajes del dibujo. Desde este mismo ángulo de la autonomía de la imagen, también son interesantes las otras tres contribuciones de Picasso en *Pèl & Ploma*: los retratos de Santiago Rusiñol (p. 112),

Joaquim Mir y Eduard Marquina, muy diferentes de los publicados en *Catalunya Artística*.³⁴ Se trata de imágenes sintéticas, sin sombreados, de líneas decididas, que el periódico,

31. J. Richardson, *Picasso. Una...*, op. cit., p. 154.

32. Anónimo [Miquel Utrillo], «Presentació». *Pèl & Ploma*, Barcelona, nº 1 (3 de junio de 1899), p. 1.

33. *Pèl & Ploma*, Barcelona, nº 80 (1 de septiembre de 1901), p. 110.

34. Los tres retratos aparecieron en *Pèl & Ploma*, Barcelona, nº 65 (1 de diciembre de 1900), p. 4; *Pèl & Ploma*, Barcelona, nº 81 (1 de octubre de 1901), p. 160 y *Pèl & Ploma* (edición en castellano), Barcelona, nº 8 (15 de septiembre de 1900), p. 11, respectivamente.

a pesar de que no incurren en deformaciones grotescas o simplificaciones exageradas, presentó como «caricaturas». Con otros quince dibujos, las tres forman parte de un mismo grupo de retratos-caricaturas, que al parecer Picasso distribuyó entre diversas publicaciones barcelonesas.³⁵ Las medidas (aproximadamente 10 × 9 cm), la técnica empleada (tinta y aguada) y, sobre todo, el filete negro que a modo de recuadro enmarca los retratos, permiten suponer que, en efecto, fueron realizados con la idea de su publicación en mente. El hecho de que los personajes retratados fueran figuras conocidas acaba de reforzar la hipótesis. Conviene señalar, sin embargo, que la iniciativa se debió más al impulso creativo del pintor, enfrascado entonces en la realización de retratos, que no a un encargo en concreto. Llegado a ese punto, Picasso inundaba las salas de redacción con sus obras, en función de sus necesidades y de los vaivenes de su imaginación.

Los vínculos del joven pintor con la prensa desembocaron en una última y brillante tentativa. Una vez más inspirándose en Casas, en 1901 asumió la dirección artística de una nueva revista en Madrid. Su colaborador era Francisco de Asís Soler, periodista que había escrito para la desaparecida *Luz* y autor de libros hoy olvidados, como *Cuentos*, *Carne* y *El beneficio de Pierrot*.³⁶ *Arte joven*, la revista en cuestión, era quincenal y ofrecía una mezcla de textos y dibujos. La nómina de sus colaboradores era considerable. Incluía escritores que no tardarían en convertirse en referentes de las letras castellanas, como Pío Baroja, Azorín o Unamuno, y autores menos conocidos actualmente, como Salvador Rueda o Silverio Lanza, junto a un grupo de nombres tan solo reseñados —y no siempre— por Rafael Cansinos Assens en sus exhaustivas memorias (Guerra Junqueiro, Camilo Bargiela, Bernardo G. de Candamo, Ramón de Godoy, Pedro Barrante).³⁷ También figuraban algunas firmas catalanas, como Jacint Verdaguer y Santiago Rusiñol, lo que suponía la intención de establecer algún tipo de diálogo entre Barcelona y Madrid, que en realidad no llegó nunca a concretarse. El resultado fue una publicación desordenada, contradictoria y hasta cierto punto confusa, aunque muy atractiva, tanto por el mosaico de autores que ofrecía como por las interesan-

35. Véase Marilyn McCully, «Picasso retrata a sus amigos barceloneses». M. T. Ocaña [et al.], *Picasso y Els 4...*, op. cit., p. 175-186, y Malén Gual, «Picasso modernista», *ibidem*, p. 103-111.

36. Los libros de este autor aparecen anunciados en *Arte Joven*, Madrid, nº 4 (1 de junio de 1901), p. 8. También publicó *El hogar frío*. Se sabe muy poco de este personaje, fallecido repentinamente en agosto de 1903, en Tenerife. Véase E. Vallès, *Picasso. Amics catalans...*, op. cit., p. 142.

37. Rafael Cansinos Assens, *La novela de un literato*, vol. 1. Madrid, Alianza, 1982.

tísimas ilustraciones publicadas en sus páginas. De las numerosas imágenes que acogió la revista, hasta veintidós son del joven pintor.

LA FIRMA COMO RASTRO

La aventura madrileña supone la culminación de las actividades de Picasso en el ámbito de la industria gráfica. Cuando se publica el último número de *Arte Joven* (1 de junio de 1901), ya Picasso estaba en París, donde preparaba su primera individual en la capital francesa (compartida con Francisco Iturrino). La relación de Picasso con la reproducción en serie no desaparecerá, aunque a partir de entonces se modifica. Gracias a una fotografía (p. 123) tomada en el taller del pintor en París, en el 130 del bulevar de Clichy, sabemos que se había llevado consigo algunas de las obras realizadas en Madrid para *Arte Joven*. En la foto, anterior a la exposición en la galería Vollard (4 de julio de 1901), se ve al artista sentado en compañía de su marchante, Pere Mañach, y de un tercer personaje, el pintor Antoni Torres Fuster. Al fondo, medio ocultos tras el caballete y la figura de Torres, cuelgan unos dibujos apiñados, casi unos sobre otros. Es difícil identificarlos todos, pero algunos se reconocen enseguida. Por lo menos hay cuatro relacionados con *Arte Joven*: tres de Picasso (la cabecera de la revista, el retrato de Francisco de A. Soler y «*El portal*», un dibujo de la serie basada en la *España Negra*) y uno de Nonell, el dibujo de una joven leyendo. Es imposible saber si se trata de los originales o si son simples recortes de las reproducciones,³⁸ pero este detalle es secundario. Lo que resulta llamativo, en cambio, es que Picasso, en su taller de París, donde se supone que acumula las pinturas más recientes para mostrarlas a críticos y clientes, tuviera expuesto el trabajo que había realizado para la revista en Madrid. ¿Quería seguir explorando esta vía? ¿Acaso seguía ofertando los productos de su «fabrica de dibujos»? En todo caso, no interrumpió su colaboración con la prensa.

Poco antes de marchar de Barcelona, Picasso dejó en manos de Utrillo unos dibujos para ilustrar el artículo que éste había escrito para *Pèl & Ploma*, con motivo de la exposición en la Sala Parés.³⁹ Las imágenes, que desbordan los límites del texto, son tres croquis dibu-

38. Richardson (*Picasso. Una...*, op. cit., p. 195) piensa que son recortes y Anne Baldassari (*Picasso Photographe, 1901-1916*. París, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 43-45) parece suponer —la redacción es poco clara— que se trata de los originales.

39. Pinzell [Miquel Utrillo], «Pablo R. Picasso». *Pèl & Ploma*, Barcelona, nº 77 (1 de junio de 1901), p. 15-17.

ados durante el viaje con Casagemas a Málaga, antes del traslado de Picasso a Madrid, y dos esbozos de bailarinas, quizá realizados en el primer viaje a París. Ninguno lleva firma, pero al pie de cada imagen la revista indica el título y el nombre del autor: P.R. Picasso. Hasta ese momento, la firma del artista era Pablo Ruiz Picasso, o P.Ruiz Picasso en abreviatura. En los dibujos de *Pèl & Ploma*, por el contrario, el nombre del artista y el apellido del padre prácticamente desaparecen, y se recurre en solitario al Picasso de la rama materna. En París esta tendencia se acentúa, y los lienzos que prepara para la exposición de la galería Vollard solo llevan el segundo apellido —Picasso—, subrayado y entre guiones.

Al mismo tiempo, el artista tomó otra decisión, no menos importante y aparentemente derivada de la anterior: utilizar el apellido paterno, Ruiz, para firmar los trabajos de índole más pecuniaria que se viera forzado a realizar. De ese modo firma sus colaboraciones en el semanario *Le Frou-Frou*, una revista *galante* editada por Samuel Schwartz, también propietario de *L'Assiette au beurre*. Dos de ellas, con el título «*Appâts pour hommes*» [Cebos para hombres] y «*Beuglant et chahut*» [Cabaré y jaleo], respectivamente, evocan el estilo de Toulouse-Lautrec.⁴⁰ Lineales, sin apenas sombreado, muy animados, representan a bailarinas y actrices de cabaré parisienses. *Le Frou-Frou* no se parecía en nada a las publicaciones con las que Picasso había colaborado anteriormente. *Juventut*, *Catalunya Artística*, *Pèl & Ploma* y *Arte Joven* eran revistas de gran nivel cultural, muy distintas de este semanario popular, picante y vulgar, dirigido a un público amplio, especialmente masculino. No solo Picasso publicaba en *Le Frou-Frou*, en cuyas páginas se reproducían con frecuencia dibujos de Jacques Villon o Xavier Gosé. Sin embargo, y a pesar de contar con colaboradores de la talla de Willette o Steinlen, predominaban los dibujantes del tipo de Guillaume o Gerbault. Sea como sea, en esta revista firmó Picasso por primera vez con el apellido Ruiz —escrito con mayúsculas, en caja alta, y con las cuatro letras dentro de un círculo—, como seguirá haciéndolo en sus dos siguientes colaboraciones⁴¹ y también en los dibujos que envía a *Le Journal pour tous*, el suplemento ilustrado del diario *Le Journal*, que desde 1912 Picasso recortará asidua-

40. «*Appâts pour hommes*», *Le Frou-Frou*, París, nº 46 (31 de agosto de 1901), p. 774. Los dibujos de «*Beuglant et chahut*», *Le Frou-Frou*, París, nº 48 (14 de septiembre del 1901), p. 820, en cambio, no están firmados, y la revista es la encargada de indicar su autoría con esta nota: «*Dessins de Ruiz*».

41. «*Aux Ambassadeurs*», *Almanach Le Frou-Frou*, París (enero de 1902), y «*Étoiles de la danse*», *Le Frou-Frou*, París, nº 148 (15 de agosto de 1903).

mente para pegar los fragmentos en sus *papiers collés*.⁴² El mismo escueto Ruiz rodeado por un círculo también aparece en un dibujo⁴³ publicado en *Gil Blas Illustré*, nada menos que la revista que apenas dos años antes, en homenaje al arte de quiosco de Steinlen, había colocado en un bolsillo del abrigo de su padre.

Hay que decir, no obstante, que las apariciones del Ruiz son inconsecuentes. En aquel verano de 1901, Picasso diseñó un cartel para anunciar un establecimiento, el Jardin de Paris, propiedad del empresario teatral de origen catalán Josep Oller.⁴⁴ A diferencia de sus envíos a *Le Frou-Frou*, en este caso sí firmó el dibujo (el cartel no llegaría a imprimirse) con su apellido materno, subrayado y entre guiones, como si se tratara de un cuadro. Otro tanto sucede con la ilustración para una portada de *El Liberal*, un diario popular que, cuando Picasso envió su dibujo, tiraba unos treinta mil ejemplares.⁴⁵ El dibujo fue publicado el 5 de octubre de 1902, con motivo de las fiestas de la Mercè, y estaba firmado «Picasso», con subrayado y los guiones de rigor. Más o menos por las mismas fechas, el pintor también diseñó un anuncio para un producto comercial, el elixir Lecitina, fabricado por el farmacéutico Josep Agell. Como tantas fórmulas de la época, la Lecitina tenía varios usos: servía para curar la neurastenia y también el linfa-

tismo y la debilidad ósea, entre otras dolencias. Para su anuncio, Picasso dispuso un Pierrot y una Colombina. La imagen fue publicada como postal, además de aparecer reproducida en algunos periódicos.⁴⁶ Es una pieza interesante por la novedad de la firma: tan solo una «P» entre guiones circundada por dos líneas. Como si Picasso hubiese querido introducir en su producción una tercera categoría, tal vez la más baja, reservada a los dibujos exclusivamente publicitarios (y para ello se presentara de forma tan discreta).

Las incursiones de Picasso en el campo de la reproductibilidad téc-

12. «*Délaissées*», *Le Journal pour tous*, París, nº 28 10 de julio de 1902), p. 3; «*L'Abandonnée*» y «*Leur Esthétique*», *Le Journal pour tous*, París, nº 29 (17 de julio de 1902), p. 3 y 6; y «*Le Bon Auteur*», *Le Journal pour tous*, París, nº 30 (24 de julio de 1902), p. 6.

13. «*Pour se faire gober des hommes...*», *Gil Blas Illustré*, París, nº 30 (25 de julio de 1902).

14. Sobre Josep Oller, véase Marilyn McCully, *Devotar París. Picasso 1900-1907* [cat. expo.]. Barcelona, Museu Picasso, 2011, p. 62.

15. *El Liberal*, fundado en Madrid en 1879, comenzó a editarse en Barcelona el 6 de abril de 1901. Lo hizo proclamando su independencia, su fe ciega en los valores democráticos y su voluntad «de ser ustos en todo y para todos» [*El Liberal*, Barcelona, 9 de abril de 1901], p. 1]. Véase también Josep Maria Huertas (ed.), *200 anys de premsa diària a Catalunya*. Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya/ Arxiu Històric de la Ciutat/Col·legi de Periodistes de Catalunya, 1995, p. 304.

16. Por lo menos en los números del 14, 21 y 28 de junio y 5 de julio de 1903 y de enero de 1904 de la *Il·lustració catalana*. Treinta años después, la casa Agell reutilizó el dibujo en un anuncio de otro producto, el Protocoal Agell, publicidad insertada en la revista *Menage* en enero y marzo de 1933. Esta última información procede del Fondo de la Fundació Palau i Fabre, Caldes d'Estrac.

nica no se reducen a los casos mencionados, pero éstos bastan para hacerse una idea de la frecuencia con la que el pintor trabajó para el mundo de la industria gráfica entre 1899 y 1902.

En un fragmento de *El libro de los pasajes*, Walter Benjamin aborda las complejas relaciones que los movimientos artísticos finiseculares mantuvieron con la tecnificación del entorno, y señala que «ningún fenómeno histórico se puede captar con la sola categoría de la huida: siempre se imprime sobre esta huida la huella de aquello de lo que se huye».⁴⁷ De modo original, Benjamin sugiere que en los fenómenos culturales, todo acto de rechazo incluye el rastro que deja lo rechazado. En el arte de 1900, la exclusión de la técnica, la industria y la economía se pone de manifiesto a través de un sistema de signos, que basta arañar un poco para ver aparecer el rastro de lo que se ha excluido. La huella de lo negado adopta varias formas. Así, en la dicotomía entre el «Picasso» y el «Ruiz» es posible distinguir uno de esos rastros que deja en su huida aquello de lo que se huye. Mejor dicho, no en la misma dicotomía, sino en las vacilaciones que manifiesta. Picasso intuyó que vivía en una época con dos culturas: la alta, a la que pertenecía, y otra baja, popular y mecánica, en la que no acaba de saber cómo manejarse. El titubeo de su firma es un reflejo del desconcierto producido por esta contradicción.

SEMANARIOS ILUSTRADOS

Me he detenido a examinar detalladamente las colaboraciones de Picasso en las artes gráficas porque la relación del artista con el mundo de la imagen impresa puede ayudar, al menos en parte, a comprender la pieza encolada de *Hombre apoyado en una pared*. Se recordará que este pequeño añadido muestra a una mujer joven vestida a la moda de la época que está quitándose la chaqueta. La imagen es de dimensiones reducidas y tiene una leve tonalidad erótica. Enmarcada en un recuadro, en la parte inferior y a la izquierda lleva unas letras imposibles de leer (el impreso es de mala calidad): sin duda se trata del nombre de la modelo. La imagen, más que una fotografía, es la impresión mecánica de una fotografía. Estamos, por consiguiente, ante un caso de doble reproductibilidad técnica: la de la fotografía respecto de la realidad, por un lado, y, por otro, la que resulta de trasladar la fotografía a una plancha para obtener una cantidad ilimitada

47. Walter Benjamin; R. Tiedemann (ed.), *El libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005 [1ª ed. 1982], p. 564.

de copias. Es plausible la hipótesis de Staller, según la cual la pieza encolada en el dibujo correspondería a un recorte de publicación periódica, en la medida en que los semanarios de la época eran la principal fuente de reproducciones fotográficas de esta clase.

Para comprender el contexto en el que trabajaba Picasso, conviene recordar que a lo largo del siglo XIX la fotografía fue convirtiéndose en pasto de la prensa ilustrada. La relación entre ambas estuvo marcada por una frenética competición por las patentes, algo normal en el tránsito de una sociedad manual a otra mecanizada. Las primeras grandes revistas de masas, la inglesa *The Illustrated London News* (1842) y la francesa *L'Illustration* (1843), se fijaron como objetivo informar mediante imágenes sobre los sensacionales sucesos que conmocionaban el mundo: crímenes, catástrofes, guerras. Y así como las noticias podían tardar un mes en llegar a las salas de redacción, las ilustraciones no eran otra cosa que dibujos del natural que luego había que imprimir mediante planchas grabadas. A medida que las distancias iban acortándose, las imágenes también cambiaban de naturaleza: la fotografía ganaba terreno, en detrimento del dibujo. Esta evolución técnica culminaría en la década de 1880, y diez años después se había generalizado en la prensa catalana y española.

En sus inicios, pues, las revistas ilustradas movilizaron a un pequeño ejército de dibujantes y grabadores. Los primeros generaban imágenes basadas en los grandes acontecimientos, que los segundos se encargaban de copiar, por lo general, en una matriz xilográfica, de donde eran trasladadas a un clisé mediante técnicas de diversa índole.⁴⁸ Ahora bien, lo que con el dibujo se podía conseguir con facilidad, distaba mucho de estar resuelto en lo tocante a la imagen fotográfica. Por muy elaborado que fuera, el dibujo, siempre lineal, no suponía mayores dificultades para los medios técnicos de la época. La fotografía, por el contrario, con sus masas compactas de negros y grises, presentaba un sin número de problemas. Es por ello que, durante años, para imprimir una fotografía, se recurrió a un laborioso proceso. A partir de la imagen fotográfica se realizaba una copia dibujada, de la cual se sacaba un grabado, que a su vez serviría de base al correspondiente clisé. Finalmente, la prensa estampaba

la imagen más o menos próxima a la fotografía inicial. Cuando debajo de

48. Francesc Fontbona, «Las ilustraciones y la reproducción de sus imágenes». Eliseu Trenc (ed.), *La prensa ilustrada en España: Las «ilustraciones» 1850-1920* [Colloque du Centre de Recherches sur la presse ibérique et latino-américaine, PILAR (Rennes, 1992)]. Montpellier, IRIS, Université Paul Valéry, 1996, p. 73-79.

una ilustración se leía la fórmula «De una fotografía», este había sido el procedimiento seguido. Así pues, el gran reto era dar con un método que permitiera trasladar de un modo directo las instantáneas al clisé. Finalmente, hacia 1880, apareció en Alemania un sistema bastante perfeccionado de reproducción fotomecánica. Conocido con el nombre de Meisenbach, permitía fijar en una plancha metálica las masas de tonos y semitonos de la imagen fotográfica. El elemento clave era una trama interpuesta entre la fotografía y la plancha, capaz de traducir en puntos la gama de claroscuros del original. Esta nueva técnica permitía la impresión directa de fotografías, sin obstáculos ni interrupciones.⁴⁹

En Cataluña y España, las publicaciones con imágenes evolucionaron con retraso respecto de los modelos europeos. *El Museo Universal* comenzó a imprimirse en Madrid en 1857, y *La Ilustración Barcelonesa* en 1859. La gran revista de referencia en este campo, la *Ilustración Española y Americana*, también publicada en Madrid, no apareció hasta 1869. Gracias a los nuevos avances técnicos, entre las décadas de 1880 y 1890 se produce una segunda oleada de semanarios. Esta segunda expansión también está relacionada con la creciente demanda de una cada vez más populosa clase media, principal público de este tipo de publicaciones. *La Ilustración* (1880), posteriormente rebautizada *La Ilustración hispano-americana* (1891), de los hermanos Tasso, en Barcelona, y *Blanco y Negro* (1891), de Torcuato Luca de Tena, en Madrid, son los más significativos exponentes de la renovación de la prensa ilustrada en la Península.

La posibilidad de imprimir fotografías en publicaciones periódicas, en ningún caso supuso la desaparición del dibujo. A fines del siglo XIX, las revistas ilustradas combinaban caricaturas, dibujos realistas y fotografías. Los modernos métodos de impresión redujeron las enormes plantillas de grabadores, pero los dibujantes de entidad (tanto si eran caricaturistas o ilustradores) sobrevivieron a los cambios. Hasta cierto punto, se puede decir que cuando Picasso pega en un dibujo una imagen fotográfica, está reproduciendo la nueva visualidad de los periódicos. La coincidencia de dibujo y fotografía era frecuente en las páginas de los semanarios, sobre

49. Sobre el origen de las técnicas de grabado véase Federico Cajal, «Bellas Artes». *La Ilustración*, Barcelona, nº 254 (13 de septiembre de 1885), p. 574-576, y también Francesc Fontbona, «La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas». *Summa Artis*, vol. xxii. Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 436 y ss., y Lou Charon-Deutsch, *Hold That Pose. Visual Culture in the Late-nineteenth-century Spanish Periodical*. University Park (Pensilvania), The Pennsylvania State University Press, 2008, p. 49 y ss.

todo los más populares; las revistas artísticas y literarias, en cambio, dedicaban poco o ningún espacio a la fotografía. Es una realidad que ha de tomarse en cuenta, ya que permite hacerse una idea de la complejidad cultural que rodeaba a Picasso en el momento en que realiza *Hombre apoyado en una pared*.

Las tensiones generadas por la fotografía en los ámbitos artísticos tradicionales —también en los que lo eran menos— son fáciles de imaginar. La resistencia a la impresión de grabados fotográficos en las revistas fue un síntoma de ese malestar. Puede verse sus consecuencias en las mismas publicaciones en las que colaboró Picasso. De todas ellas, *Catalunya Artística* era la que con más frecuencia empleaba reproducciones fotográficas. Sus portadas combinaban las letras góticas y decoración floral de la cabecera con una fotografía (por lo general, de cantantes o actores). Las instantáneas también estaban presentes en páginas interiores. Hay que tomar en cuenta, sin embargo, que de los semanarios en que colaboró Picasso, éste era el más popular. Poemas, relatos y artículos sobre el mundo del espectáculo aparecían mezclados en sus páginas con secciones de entretenimiento, curiosidades y chistes. Los dos retratos de Picasso publicados en la revista, el de Anton Busquets y el de Carles Casagemas, son menos literarios que los dibujos que destinó a *Joventut*, y ofrecen, como ya se ha dicho, una grafía más clara y estándar, próxima a la imagen fotográfica.

Joventut, en cambio, dedicaba menos espacio a la fotografía. En el semanario de Riquer imperaba la letra impresa, solo de vez en cuando realizada por alguna imagen, casi siempre la reproducción de una obra de arte, aunque ocasionalmente también se publicara alguna que otra fotografía del natural. Según Palau, una de estas imágenes —un desnudo femenino— sirvió de inspiración al dibujo «*El clam de las verges*», de Picasso, lo que parece lógico suponer, a la vista de los esbozos preparatorios.⁵⁰ El hecho de que Picasso partiera de una fotografía reproducida en una revista para realizar una de sus obras no es un detalle que deba pasarse por alto. Quiere decir que el pintor prestaba atención a las reproducciones mecánicas, y que comenzaba a integrarlas en su universo visual.

En lo que respecta a la publicación *Pèl & Ploma*, su actitud ante

50. J. Palau i Fabre, *Picasso vivo...*, op. cit., p. 196. La fotografía en la que se basó Picasso fue publicada en *Joventut* [Barcelona, nº 11 (26 de abril de 1900), p. 169]. La imagen, que ilustraba un poema de J. Oliva Bridgman, «Oda a Friné», apareció firmada por Christiansen.

la fotografía era aún más negativa. La revista de Casas y Utrillo casi nunca estampaba este género de imágenes, y las excepciones son tan raras que pueden contarse con los dedos de una mano. Un número incluye instantáneas de la exposición Casas en la Sala Parés; otro, una imagen de la fachada de la Casa Calvet de Gaudí; otro más, una fotografía de la sede de la empresa J. Thomas (un anuncio); un cuarto, reproducciones de esculturas de Josep Llimona...⁵¹ Detrás de esta postura restrictiva latía un sentimiento de desconfianza respecto de la función de la fotografía en una revista artística e, incluso, respecto de la fotografía *tout court*.⁵²

ARTE VERSUS FOTOGRAFÍA

La postura de *Pèl & Ploma* no era excepcional. La generación modernista veía en la fotografía un fruto de la Ciencia y la Técnica, consideradas ambas territorios ajenos al Arte. Los defensores del artificio artístico abominaban de cualquier tipo de representación fotográfica, incluida la literaria, a la sazón identificada con el naturalismo. Cuando Emilio Fernández le encargó a Riquer un cartel para anunciar su establecimiento «Napoleon fotógrafos», el pintor dibujó una alegoría intemporal perfectamente virgen de cualquier alusión a la modernidad de la nueva técnica. El recelo ante la fotografía también aflora en artistas, como Santiago Rusiñol, que no rehuían el mundo fenoménico. En *Fulls de la vida*, el pintor y escritor lanza una proclama abiertamente anti moderna, al declarar que prefiere los ojos a la fotografía;⁵³ es decir, la mirada natural, viva, imaginativa, capaz de adentrarse en lo visible, por oposición a la visión objetiva, mecánica y fría, inseparable de la materia, propia de la máquina. Para la generación de Rusiñol, la realidad es solo punto de partida y la belleza pictórica, el resultado de desentrañar lo que aquella encierra.

Así, el rechazo de la fotografía por parte de *Pèl & Ploma* es congruente con su entorno. Pero Utrillo y Casas, en su lucha contra las instantáneas, van más allá de la decisión de no incluir este tipo de imágenes en su revista, y traman «una pequeña broma sin mala intención», como

51. *Pèl & Ploma*, Barcelona, nº 24 (11 de noviembre de 1900), p. 2-4; nº 55 (1 de junio de 1900), p. 10; nº 36 (3 de febrero de 1900), p. 12; nº 42 (17 de marzo de 1900), p. 2 y 3, y nº 82 (1 de noviembre del 1901), p. 161-163 y 166, respectivamente.

52. Desde el editorial del primer número, Utrillo descarta la publicación de fotografías con el argumento de que, entre las revistas, se trata de «una preferencia al norte de los Pirineos». Véase Anónimo [M. Utrillo], «Presentació». *Pèl & Ploma*, op. cit.

53. Santiago Rusiñol, *Fulls de la vida*. Barcelona, Tipografia L'Avenç, 1898, p. 9.

escribe el primero,⁵⁴ muy reveladora de las tensiones entre arte y fotografía en aquellos años. La «pequeña broma» consistió en lo siguiente: con motivo de la llegada a Barcelona de la escuadra francesa, el semanario dedicó a este acontecimiento un reportaje «fotográfico», caracterizado por el hecho de que las seis imágenes que lo componían eran dibujos de Casas (p. 103), que la revista presentó al lector como «clichés hechos a mano». Lo que llama la atención en esta parodia es la imitación por Casas de la estética de la instantánea, en lo que la fotografía suponía de imperfección para la mirada «artística» de la época. Con la precisión de su lápiz, describe figuras en movimiento en un espacio arbitrariamente encuadrado, con objetos fuera de campo y falta de armonía compositiva en el conjunto. El resultado es muy interesante, ya que, sin ser consciente de ello, Casas anuncia en su simulacro la visualidad moderna.

Los dibujos del pintor —los «clichés hechos a mano»— iban acompañados de un texto de Utrillo, breve pero contundente, en el que se niega la posibilidad de que la fotografía sea un arte. A pesar de reconocer que puede haber «fotografías admirablemente bellas, que se dejan ver con mucho gusto», el autor afirma que jamás podrán sustituir el «hálito» que a la representación de objetos «es capaz de conferir un obrero del arte dotado de talento».⁵⁵ En el fondo, lo que subyace es la convicción de que la fotografía es una amenaza, y no solo estética. Ya he mencionado la influencia negativa que tuvo en el destino profesional de dibujantes y grabadores. La fotografía reducía el espacio laboral y dejaba sin trabajo a un número considerable de artistas. En su pequeña burla de *Pèl & Ploma*, Utrillo no oculta que, al atacar a este nuevo medio, lo que pretendía era «defender los intereses de nuestro ramo».⁵⁶

La desconfianza de las revistas artísticas desaparece al pasar al ámbito de las publicaciones populares. Los semanarios dirigidos al gran público veían en la nueva técnica un eficaz incentivo para atraer más lectores. La fotografía ofrecía un testimonio de la realidad tan fidedigno que era capaz de otorgar solvencia a cualquier información. Lo que era considerado un defecto en los sofisticados círculos

artísticos y literarios, en la prensa popular se convertía en virtud. Picasso estaba familiarizado con las

54. Anónimo [M. Utrillo], «El dibuix de la capçalera». *Pèl & Ploma*, Barcelona, nº 8 (22 de julio de 1899), p. 2.

55. Anónimo [M. Utrillo], «Els instantanis de "Pèl & Ploma"». *Pèl & Ploma*, Barcelona, nº 8 (22 de julio de 1899), p. 2.

56. Anónimo [M. Utrillo], «El dibuix de la capçalera». *Pèl & Ploma*, op. cit.

publicaciones de la alta cultura, pero no ignoraba las que estaban al alcance de todos los públicos. Ante sus ojos debieron de pasar unas cuantas revistas ilustradas y al menos de dos de ellas tenemos una razonable certeza. Ya me he referido a *Barcelona Cómica*, el semanario al que Picasso tuvo un día la intención de enviar un dibujo. Más que revista ilustrada, era una publicación satírica, si bien en 1894 comenzó a incluir fotografías, una práctica que irá en aumento a partir de 1896. Desde entonces *Barcelona Cómica* combinaba el dibujo realista, la caricatura grotesca y la fotografía. Hay números en los que se imprimen instantáneas y dibujos en la misma página (p. 93), compartiendo así ambas técnicas idéntico espacio, lo que también sucede, salvando las distancias, en la obra que nos ocupa, *Hombre apoyado en una pared*.

Otro tanto cabe decir de *Blanco y Negro*, el segundo semanario que sabemos que Picasso conocía (lo deducimos de la revista que ideó en La Coruña, «Azul y Blanco», en la que combinaba imagen y texto). Desde sus inicios en mayo de 1891, *Blanco y Negro* consiguió imponerse como la más importante publicación ilustrada española. A ello contribuyeron las mejoras en las técnicas de impresión de la imagen, tanto en su reproducción (fotograbado pluma y directo) como en los sistemas de estampación (modernas rotativas que acortaban el tiempo de las tiradas y disminuían los costes). Para los bohemios de *Arte Joven*, los lectores del semanario de Torcuato Luca de Tena no eran más que «buenos burgueses satisfechos»;⁵⁷ comentario no exento de precisión en la medida en que la revista apostaba por un enfoque complaciente de temas como la familia, la suegra o el veraneo. Pero la postura liberal conservadora de la publicación no impedía que ofreciera ciertas formas de modernidad, al menos por lo que respecta a las imágenes. Dibujos, caricaturas y fotografías iban acompañados en sus páginas de textos breves, de fácil lectura (la mirada distraída se deslizaba sobre los semanarios ilustrados, la verdadera lectura se dejaba para los diarios). Como en *Barcelona Cómica*, fotografías y dibujos también podían compartir el mismo espacio. Es más, en ocasiones llegaban incluso a formar parte del mismo grabado. En este caso, las imágenes fotográficas se distribuían sobre un fondo dibujado, casi siempre con motivos geométricos o florales. Detalle importante: a menudo el dibujo, por ancilar y

57. Francisco de A. Soler, «Crónica de arte». *Arte Joven*, Madrid, nº preliminar (10 de marzo de 1901) p. 2.

ornamental que fuera, iba firmado, y aunque con menos frecuencia, las fotografías también podían llevar el nombre del autor. Cuando coincidían los dos tipos de firmas, parecía que cada profesión estuviera pugnando por imponerse a la otra (p. 95).

La coincidencia de dibujos y fotografías era habitual a fines de siglo. Además de en *Blanco y Negro* y *Barcelona Cómica*, se produce también en publicaciones como *Nuevo Mundo*, *La revista moderna*, *Iris* y *La vida galante*, por solo mencionar unas pocas. De ordinario, las fotografías estampadas eran retratos de actrices. Bien fuera dispuestas en orden o presentadas con menos concierto (en algunos casos, incluso encabalgadas entre sí), las imágenes de aquellos semanarios populares evocan lo que actualmente llamamos un *collage*. Al menos, son el resultado de pegar en un mismo espacio retazos de lenguajes diferentes (fotografía, dibujo). Aunque solo sea por la similitud visual, es difícil no relacionar las mencionadas composiciones periodísticas y lo que Picasso acabó haciendo en *Hombre apoyado en una pared*. En todo caso, similitudes aparte, lo cierto es que no es posible establecer una filiación directa. La razón es simple: Picasso no partió de una imagen sacada de un periódico. Si queremos conocer el origen de la fotografía pegada en *Hombre apoyado en una pared*, deberemos de buscar en otra parte.

IMPRESOS IRRISORIOS

En 1899, la revista *Hispania* publicó un chiste de Apel·les Mestres que llevaba por título «La ciencia aplicada a la seguridad pública» (p. 69). Vale la pena detenerse en esta pieza de humor. Sobre un fondo cubierto con carteles de promoción de los productos de Hermenegildo Miralles, editor de la revista y dueño de una de las más importantes empresas gráficas de Barcelona, el caricaturista ha dibujado a un hombre con un saco al hombro y a un guardia municipal que le sigue con una cámara de rayos X. El guardia exclama: «¡Mire que tiene bemoles este descubrimiento! ... ¡Poder ver lo que lleva ahí dentro ese granuja sin necesidad de echarle el guante!»⁵⁸ Los objetos que el ladrón ha robado, y podemos ver gracias a los rayos X, son etiquetas, calendarios, carteles, cromos, todos ellos con el anagrama de Hermenegildo Miralles. Más que un chiste, el dibujo es un anuncio, pero el hecho no resta mérito a su precisión. Apel·les Mestres toma

58. Apel·les Mestres, «La ciencia aplicada a la seguridad pública». *Hispania*, Barcelona, nº 4 (15 de abril de 1899), p. 16.

nota de dos novedades de la época: la tecnificación de la ciencia (la invención de Röntgen) y la mecanización de la imagen (la producción en serie de la casa Miralles). Hay otro detalle que tampoco conviene pasar por alto: la presencia de cromos en lugar destacado entre los objetos contenidos en el saco. Detalle que tiene su importancia, ya que lo que Picasso pega en su dibujo no es otra cosa que un cromo.

Estos pequeños impresos eran una pieza más del generoso abanico de productos salidos de las empresas de artes gráficas de la época. Además de postales, prospectos, menús, programas de mano de obras de teatro, tarjetas comerciales, etiquetas de bebidas, calendarios, se fabricaban también cromos. A diferencia de los carteles, que han recibido cierta atención por parte de los historiadores del arte, la gran mayoría de estos productos de escasa calidad, con fecha de caducidad como único destino, casi no ha despertado la curiosidad de las instituciones académicas.⁵⁹ Sucede lo mismo con los cromos. Y ello por dos razones: por ser objetos de baja cultura –bajísima, de hecho– y porque pocos artistas famosos mostraron interés por ellos. Apelles Mestres fue sin duda una excepción, y ello explica la importancia que les concedió en su chiste-anuncio.

«Cromo» es abreviación de cromolitografía, la técnica utilizada en el siglo XIX para estampar imágenes en color. Con el tiempo, el término acabó designando esos pequeños impresos realizados con procedimientos litográficos, destinados al intercambio y el coleccionismo. Por lo general, de forma rectangular, también podían ser troquelados y adoptar perfiles caprichosos. Casi siempre llevaban un baño de barniz, y los de formas imaginativas con frecuencia presentaban un ligero relieve. Los cromos, que a veces no tenían más de dos centímetros, eran de colores vivos, y gracias a los progresos técnicos, hacia la década de 1890, como otros productos gráficos, comienzan a incorporar reproducciones fotográficas. Ofrecían una gran variedad de temas. Además, formaban parte de las nuevas técnicas de incitación al consumo propias de la publicidad. Los cromos, en efecto, se asociaban a ciertas marcas comerciales, que los regalaban a la clientela, bien fuera a través de las tiendas, bien fuera dentro del paquete o envoltorio del producto. El nombre de la marca pro-

59. Con las excepciones de Eliseu Trenc, *Le arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona* (Barcelona, Gremi d'Indústries Gràfiques de Barcelona, 1977); Francesc Fontbona, «El cromo, un gènere genuí de les acaballes del segle XIX». *Serra d'O*, Barcelona, nº 349 (diciembre de 1988), p. 67-74; Enric Satué, *El diseño gráfico. Desde los orígenes a nuestros días*. Madrid, Alianza, 1988, y Rosari Ramos Pérez, *Ephemera. La vida sobre papel* [cat. expo.]. Madrid, Biblioteca Nacional, 2003.

mocionada aparecía al dorso o, de vez en cuando, en el anverso del pequeño impreso. Los cromos formaban series, con las que se buscaba animar al cliente que quisiera completarlas a seguir comprando los productos de la marca representada.

Los más famosos eran los cromos de los chocolates, pero los había de todo tipo. Marcas de vino, galletas, paraguas o velas también recurrían a esos pequeños impresos en sus estrategias comerciales. Por su cantidad y variedad iconográfica, sin embargo, solo una industria fue capaz de competir por la hegemonía con los cromos de los chocolates: la de los fabricantes de cerillas. En este caso, la imagen litográfica aparecía pegada sobre la cajita que contenía los fósforos. Si los cromos de los chocolates respondían a la demanda de un público infantil, los de las cajas de cerillas buscaban atraer, sobre todo, a una clientela adulta y mayoritariamente masculina.

Los cromos de las cajas de cerillas eran rectangulares y de dimensiones bastante estandarizadas (alrededor de 6 x 4 cm), y casi siempre iban barnizados. Era considerable el número de temas representados que coincidían con los de los cromos de los chocolates –toros y toreros, figuras mitológicas, escenas del Quijote o personajes de la historia sagrada–, pero los había también exclusivos de las cajas de cerillas, como los retratos de políticos, las catástrofes o las escenas de circo. Asimismo había series dedicadas a los juegos, ilustradas con rompecabezas, jeroglíficos, adivinanzas o charadas, y aun relacionadas con el lenguaje, en las que se incluían alfabetos, modismos, dichos populares o epigramas. Por último, un número considerable de estas series estaba dedicado a actrices de teatro o *music hall*, como las entonces famosas, por razones distintas, Sarah Bernhardt, Maria Tubau, Rosario Pino, Liliana de Vries, la Bella Otero o Cléo de Mérode. Junto a las grandes divas de la escena, se desplegaba un frondoso bosque de muchachas desconocidas. Al menos, en apariencia.

La imagen pegada en el dibujo de Picasso formaba parte de una de esas series. Impresa en Barcelona, por J. Thomas, con toda probabilidad a partir de un cliché francés, y enmarcada por un filete negro, es una fototipia virada a sepia, con el nombre de la modelo escrito en la parte inferior. Gracias al descubrimiento en un archivo de un pequeño impreso idéntico al del dibujo de Picasso, ahora no tenemos dudas

sobre la identidad de la figura femenina retratada: se llamaba Cavelle y no era ninguna desconocida, sino una joven actriz que a la sazón iniciaba su andadura. Nacida en Burdeos, actuaría en su ciudad natal y también en Lyon, Marsella y París, donde interpretó, en el Théâtre des Nouveautés, el papel de Môme en *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas hijo.⁶⁰ Belleza de rasgos finos, en el cromo luce un sombrero que se alza colmado de adornos florales y una chaqueta con hombreras pronunciadas y grandes solapas, aderezadas con tres tiras de color más claro. El gesto un poco descarado con el que se quita la chaqueta tiñe de sugerencias una fotografía obviamente destinada a un público masculino.

Ahora bien, aparte del hecho de figurar en una obra de Picasso, el cromo pegado en *Hombre apoyado en una pared* en nada se distingue de cualquier otro pequeño impreso de la época. En otras palabras, profundizar más en esta imagen no servirá para avanzar en la comprensión de lo que aquí interesa. El nombre de la modelo, su biografía, la pose que adoptó delante de la cámara, el impresor de la imagen, la técnica de reproducción fotomecánica utilizada: nada de esto es de utilidad para despejar la incógnita de lo que llevó al pintor a pegar un cromo en uno de sus dibujos. Desde el punto de vista de la historia del arte, el gesto de Picasso sigue siendo inexplicable. Es fácil comprender por qué hasta ahora se ha visto rodeado de tan prolongado silencio.

RECORTAR, PEGAR, COLECCIONAR

¿Cómo avanzar, entonces, en la investigación? Para comprender un poco mejor el origen de esta obra, tal vez convendría dejar de lado la historia del arte y aventurarse a rastrear otros ámbitos. Un cambio de perspectiva permitiría vislumbrar nuevos horizontes. En realidad, este ensayo ya ha explorado en buena medida algunas zonas ajenas a la historia del arte. Nos hemos ocupado hasta ahora de asuntos como las artes gráficas, las publicaciones periódicas y la nueva visualidad que estas propiciaron. Dado que el dibujo de Picasso, al menos en parte —el cromo pegado—, se circunscribe al ámbito de la cultura marginal producida industrialmente, un posible camino para seguir progresando sería el análisis de las nuevas tendencias que la tecnificación de la imagen abre en el terreno del ocio.

60. De Cavelle, conocida en el mundo del teatro como Adeline Cavell, hay dossier con imágenes recortes de prensa en los archivos del Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, París.

Cuando se profundiza en el mundo de la reproducción mecánica a fines del siglo, se llega a la conclusión de que, en aquella época, coleccionar impresos se había convertido en una costumbre tan generalizada que puede considerarse una tendencia social. Esta actividad, desplegada en varias direcciones debido a la variada naturaleza de las imágenes coleccionadas, tenía su centro de gravedad en los álbumes, convertidos en depositarios de esa nueva subcultura visual. «Los álbumes son la moda del día», se lee en *La Ilustración*, en un artículo cuyo título es, precisamente, «Los álbumes».⁶¹ En los álbumes se podían pegar sellos, reunir retratos (fotografías) o juntar cromos. Los álbumes de sellos eran propios de los ambientes aristocráticos, mientras que la recopilación de retratos y cromos era una actividad más popular. En el artículo citado, el autor explica que los álbumes estaban «compuestos casi todos ellos con recortes de las cajas de fósforos» y que «sus páginas son un verdadero mosaico, donde los hombres curiosos del siglo XX estudiarán tal vez nuestra historia».⁶²

Más que para el estudio de la historia, los álbumes nos interesan para seguir avanzando en la comprensión del dibujo de Picasso. Buscar «la esencia de las cosas en lo superficial y transitorio», tal era la aspiración del casi contemporáneo Georg Simmel.⁶³ Los pequeños impresos, con su carga de trivialidad manifiesta, son fundamentales para nuestra investigación, pero aún más lo es averiguar cómo se guardaban y, sobre todo, de qué manera eran ordenados visualmente. Hay que detenerse en ellos, por tanto, y tratar de establecer una taxonomía. En Barcelona y Madrid hay archivos donde se conservan estos objetos, que nos recuerdan la dimensión social que llegó a tener una actividad del todo olvidada hoy en día. Su estudio arroja una primera conclusión: no todos los álbumes eran de cromos (de chocolates o cajas de cerillas). Los hay de muy variada índole, pero siempre relacionados con la obsesión por recoger materiales insignificantes, recortarlos y pegarlos. Cualquier elemento impreso era apto para ser coleccionado. Tarjetas de visita, fotografías, anuncios, caricaturas, estampas religiosas, marbetes, patentes o

comunicaciones eran recolectados en álbumes monográficos, o bien se mezclaban en sorprendentes y heteróclitos caleidoscopios.

61. J. F. Sanmartín y Aguirre, «Los álbumes». *La Ilustración*, Barcelona, nº 470 (3 de noviembre de 1889), p. 695.

62. *Ibidem*.

63. Georg Simmel, «Soziologische Aesthetik» (1896). Reproducido en K. P. Etkorn (ed.), *Georg Simmel. The Conflict in Modern Culture and Other Essays*. Nueva York, Teachers College Press, 1968, p. 69.

En cuanto a los álbumes de cromos, asumen las formas más diversas. A veces son solo unas cuantas hojas sueltas, sin encuadernar, en las que las pequeñas imágenes han sido pegadas. En otros casos, sobre las páginas se han impreso casillas donde fijar los cromos. También podía suceder que las hojas de los álbumes llevaran dibujos estampados, sobre o junto a los cuales se pegaban los cromos. En estos casos, las imágenes impresas iban firmadas y podían representar todo tipo de figuras, especialmente las de mujeres elegantes. Éste tipo de álbumes se utilizaba sobre todo para coleccionar cromos de actrices consagradas o en ciernes. Con mucha frecuencia las imágenes se pegaban torcidas, como en el dibujo de Picasso. Es más, a veces sobresalían del dibujo estampado, de una manera que recuerda el cromó de Cavelle desbordando la hoja de Picasso. De hecho, la relación entre imagen dibujada e imagen fotográfica impresa en este tipo de álbumes es sumamente evocadora de la que el pintor establece en su dibujo.

Pero hay más ejemplos. Entre los álbumes que ocupaban el ocio en los hogares burgueses del siglo XIX, estaban también los dibujados a mano por el mismo (o la misma) coleccionista. Las ilustraciones, en este caso, se limitaban a cenefas decorativas (geométricas o florales). Otros álbumes ofrecen una combinación de cromos y de impresos de otra índole, distribuidos en las páginas con evidente intención estética. Es el caso de Enriqueta Sanfiz. Su álbum, realizado en Madrid en 1885 (p. 149), consta de treinta y nueve páginas decoradas con cromos troquelados, cromos de cajas de cerillas, almanaques, calendarios, tarjetas comerciales, felicitaciones, billetes de tranvía y de ómnibus, postales, recortes de figurines de moda, etc. Cada hoja presenta un diseño diferente, lo que favorece el despliegue de una imaginación visual laberíntica. Al mismo género de álbum, con mezcla de cromos y otro tipo de impresos, pertenece otro ejemplar, en el que las piezas pegadas son cromos de cajas de cerillas y recortes de postales y revistas ilustradas. Los cromos están consagrados a Fregoli, personaje popular en Barcelona a fines de siglo, mientras que las otras imágenes recortadas y pegadas, verticales o apaisadas y de diversas formas, corresponden a retratos fotográficos de músicos, políticos y escritores (p. 140-141). Como se señalaba en el mencionado artículo de *La Ilustración*, «los sucesos históricos, los retratos,

alternando sin orden ni concierto con un sinnúmero de caricaturas, tipos populares, refranes en acción, rompe-cabezas, y jeroglíficos, forman verdaderos museos donde los coleccionistas encuentran ratos de agradable solaz».⁶⁴

COLLAGE ANTE LITTERAM

La idea del álbum como «museo» es atractiva. Después de todo, estos pequeños recipientes portátiles han conservado una parte del patrimonio que de otro modo hubiera desaparecido. Pero más allá de su función de salvaguardia, los álbumes también sirven para recordarnos que recortar y pegar era una actividad generalizada a fines del siglo XIX.

Los historiadores del *collage* sitúan el inicio de esta nueva técnica en tiempo y lugar tan remoto como el Japón del siglo XII, cuando ciertos calígrafos comenzaron a escribir en pliegos, en los que previamente habían pegado papeles de colores. Más tarde, hacia el siglo XV, en Constantinopla, hombres hábiles con las tijeras hacían brotar hojas, flores, tallos y raíces, que después pegaban hasta formar delicadas composiciones. Con todo, es en Europa, en los libros de oraciones de los siglos XVII y XVIII, donde se registran los más numerosos ejemplos de *collage ante litteram* cuando en los conventos las monjas fijan blondas de pergamino alrededor de las imágenes de santos.⁶⁵ Con la industrialización y sus avances técnicos, esta manualidad se convirtió, como hemos visto, en pasatiempo social que conquistó la vida cotidiana de los hogares. Se ha mencionado el caso de los álbumes, pero también cabe recordar que en algunos objetos decorativos de las casas, como biombos o bandejas, era habitual pegar recortes de todo tipo de imágenes, desde grabados a anillos de cigarrillos, desde postales a marbetes. De esta tendencia no se libró la fotografía.

En la segunda mitad del siglo XIX se recortaban y pegaban fotografías por varias razones. Se manipulaban los negativos, por ejemplo, para obtener placas más ricas y complejas y, con ellas, efectos artísticos. También se podía recortar y pegar fotografías para formar composiciones impactantes o sencillamente divertidas, sin más ánimo que la distracción y el juego. Junto a los álbumes de cromos, en archivos públicos y colecciones particulares se conservan inte-

64. J. F. Sanmartín, «Los álbums», *op. cit.*

65. Herta Wescher, *Historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976 [1ª ed. 1974], p. 13 y ss.

resantes muestras de esta prehistoria del fotomontaje. De los que he podido consultar, destaca una fotografía de la década de 1860 que muestra a un hombre decapitado con la cabeza en el regazo (p. 151). No menos interesante, una tarjeta de visita muestra, hacia la década de 1880, acoplado a un cuerpo masculino dibujado, un rostro que es una fotografía (p. 150). Más compleja y reciente (hacia 1899) es la imagen de una figura humana disparada por un cañón, en un paisaje bañado por la luna y bajo una lluvia de estrellas. La composición es el resultado de una ardua labor de encaje entre elementos pintados (el mar con veleros, el cerro donde transcurre la acción) y fotografías de figuras recortadas y pegadas (los soldados, el cañón, el humo del disparo, el hombre proyectado) (p. 153). La imagen pertenece a un álbum que incluye cincuenta y cuatro fotografías, de las cuales treinta y una son fotomontajes. La plétora de recortes pegados que caracteriza la época se encuentra por todas partes. En este sentido, algunas postales son muy llamativas. En una serie a la que he tenido acceso, mediante una combinación de dibujos y fotografías se cuenta la historia de unos niños secuestrados por un diabólico macho cabrío y rescatados por una cigüeña angelical. Paisajes y animales han sido dibujados, mientras que las criaturas son recortes de fotografías pegados sobre un fondo hecho a mano, vueltos a fotografiar y, por último, impresos con forma de postal (p. 155).

Al igual que la fotografía, el naciente cinematógrafo también se dedicaba a juntar imágenes. Las sesiones constaban de un encadenamiento de películas cortas, con breves intermedios para vaciar y volver a llenar la sala.⁶⁶ Las cintas apenas duraban un minuto y eran «vistas» sin ningún montaje, pero en el paso de un film al siguiente, el brusco cambio de temática (actualidades, escenas de circo, situaciones cómicas, golpes y caídas, pequeños dramas moralistas) producía un efecto de *collage* que puede entenderse como una prolongación de la visualidad general de la época. Entre estas películas, destacan las de Georges Méliès, que se proyectaban en Barcelona. Méliès, que no por casualidad provenía de los espectáculos de magia, fue el inventor del truco «por sustitución», que consistía en parar la filmación y volver a arrancar la cámara para producir determinados efectos. Aunque imperceptible, su artimaña técnica —que en sentido

66. Jacques Deslandes, Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma*. París, Casterman, 1968 p. 217.

estricto equivalía a cortar y pegar— se suma a la tendencia a la yuxtaposición del 1900.

El caso es que, a medida que avanza el siglo, la costumbre de cortar y pegar va ganando terreno. ¿Será esa la razón del gesto de Picasso de fijar un cromó en una de sus obras? En la casa de sus padres, en las tiendas, en las revistas, en los espectáculos populares, en los entornos cotidianos más diversos, el pintor convivió con el celo de cortar y pegar de sus contemporáneos. La pieza encolada, ¿sería un acto mimético de la manía social que lo rodeaba? Visto así, la explicación tiene sentido. Al fin y al cabo, Picasso y sus amigos no hacían ascos a las humildes imágenes producidas por la incipiente cultura de masas. Como el resto de la población, también ellos tenían algún tipo de relación con los cromos. Al menos es lo que se deduce de una nota publicada en *Arte Joven*, que permite comprender mejor el vínculo entre la generación de Picasso y las formas visuales populares. En ella, un redactor anónimo de esta publicación (de la que Picasso era director artístico) se refiere —en apariencia— en términos despectivos a los cromos, en medio de un comentario sobre la mala acogida que había tenido la revista:

«Sabemos que á los encandilados *gomosos* madrileños y á las ilustradas señoritas de la aristocracia, no les ha gustado *Arte Joven*. Esto, que parece tendría que contrariarnos, nos satisface inmensamente. No podemos ser simpáticos, de ninguna manera, ni á los lectores asiduos de *Blanco y Negro* ni á los coleccionistas de *cromos de las cajas de cerillas* [la cursiva es mía].»⁶⁷

Hasta aquí la crítica a los cromos. Pero la nota se prolonga con un comentario que, en realidad, invierte completamente el sentido de la frase citada: «¡Ah! Y á propósito: les participamos que ya ha salido la serie 18». En otras palabras, después de mostrar su desprecio por los cromos, el anónimo redactor anuncia que acaba de publicarse la nueva entrega de una serie. Así, por un lado se reprueban los pequeños impresos por su insustancialidad, y por otro, como sugiere la prolongación de la nota, resulta que quienes publicaban en *Arte Joven* los coleccionaban, como todo el mundo, porque era la moda del momento.

67. Anónimo, «Notas». *Arte Joven*, Madrid, nº 1 31 de marzo de 1901), p. 7.

¿También Picasso? Es imposible saberlo a ciencia cierta, pero lo que sí se puede afirmar con bastante seguridad es que el pintor tenía alma de coleccionista. Esto lo sabemos gracias a Jaime Sabartés. En un famoso pasaje de *Picasso. Retratos y recuerdos*, el amigo y secretario del pintor describe el desorden que reinaba en el piso del artista en París, en la rue de la Boétie, a fines de la década de 1930 y comienzos de la siguiente.⁶⁸ Además de los cuadros, arrumbados en desorden, había pilas de objetos en todos los rincones: «hay sobres para cartas y papel de escribir, sellos, entradas de teatro, invitaciones, fotograffas, bombones, chocolates, sorpresas, calendarios, mil cosas diversas...», que el pintor no ordenaba porque quería tenerlos a mano, razón por la cual estaban desperdigados «en el bufet, en una silla, en una mesa o en otra parte, si no en el comedor, en el cuarto de baño. [...] La chimenea también está abarrotada de cosas». En el espejo encima del hogar, «metidas entre el marco y el espejo suben hileras de tarjetas, cartas y papeles...», y sobre la repisa compartían el angosto espacio un teléfono, más cartas, prospectos informativos, una escultura de bronce, «un jarrón de tierra lleno de brochas y pinceles, un carnet de direcciones, cajitas y botellas [...] frascos de aceite de linaza y de aguarrás», una escultura de hierro forjado y pilas de «paquetes de cigarrillos y cajas de cerillas... [la cursiva es mía]». (Brassaï también se refiere a las «altas torres de paquetes de cigarrillos vacíos, que diariamente [Picasso] superponía unos sobre otros», torres que muestra en una fotografía, donde asimismo se aprecian cajas de cerillas y alguna que otra colilla.)⁶⁹

Ante aquel cúmulo de objetos, Sabartés recuerda que Picasso tenía «la manía de coleccionar no importa qué», y también que el pintor se sentía feliz «en medio de aquel desorden y de un batiburrillo de objetos de lo más diverso». Para ilustrarlo, afirma que el pintor era capaz de llevar los bolsillos llenos «de papeles, de clavos, de llaves, de pedazos de cartón, guijarros, algún trozo de hueso, cortaplumas, un cuchillito, libretas para sus elucubraciones literarias, una o varias cajitas de cerillas [la cursiva es mía], cigarrillos, encendedores [...] cartas y facturas [...] alguna pechinita [...] cordeles, cintitas y botones, la goma de borrar, un trocito de lápiz, la pluma fuente». Asimismo, Sabartés recuerda que su amigo, al volver de las vacaciones de verano, solía traer de la Costa Azul todo tipo

de fruslerías encontradas en la playa: «guijarros, [...] pechinas, [...] trocitos de cristal y porcelana gastados por el mar, espinas, quijadas de animales, cráneos enteros a veces». Por si pudiera pensar el lector que su descripción del caos picassiano es exagerada, insiste en detallar la cantidad innúmera de objetos antiguos que el pintor conserva, a los que cabe sumar los que recoge cada día, en una proliferación fastuosa capaz de llevar el desorden a límites insospechados. Entre los restos del pasado, el secretario del pintor anota que hay una «corbata de cuando era pequeño, los primeros dibujos, las primeras pinturas, cajetillas de cigarrillos españoles, cajitas de cerillas de antaño [la cursiva es mía]». Es la tercera vez que Sabartés menciona las cajas de cerillas. Un dato normal, sin duda, tratándose de un fumador empedernido como Picasso, si no fuera porque el artista las conserva vacías, e incluso antiguas. Del cuadro descrito por Sabartés se deduce que a Picasso le costaba desprenderse de los objetos con los que había estado en contacto. En otras palabras, que tenía alma de coleccionista. ¿Sería el cromo de Cavelle la primera pieza que decidió conservar pegándola en el papel de un dibujo?

No lo podemos saber, es obvio. La hipótesis es tan atractiva como indemostrable. La bella pero olvidada Cavelle, convertida en el inicio de algo. En cualquier caso, la visualidad de la época la hace posible. El cromo formaba parte del contexto cotidiano del pintor, y aquel mundo de impresos, anuncios, fotos, álbumes, un mundo, en suma, de recortes pegados, no tenía por qué dejarlo indiferente. Aún más si se toma en cuenta que Picasso, como gran esponja que era, siempre absorbía los estímulos visuales que lo rodeaban. En este sentido, se podría decir que *Hombre apoyado en una pared* es una prolongación del contexto visual del artista, una hoja más de aquellos álbumes rellenos con tanto esmero, otro gesto a añadir a la incesante labor de cortar y pegar.

YUXTAPOSICIÓN DE IMÁGENES

Cortar y pegar. No puede decirse que Picasso se mantuviera ajeno a esta tendencia. Ya en su infancia, el futuro pintor recortaba con tijeras el perfil de los dibujos y los pegaba después. Prueba de ello son la paloma y el perro que realizó en Málaga, hacia 1890 (p. 161).

68. Jaime Sabartés, *Picasso. Retratos y recuerdos*. Madrid, Afrodisio Aguado, 1953, p. 120-123.

69. Brassaï, *Conversaciones con Picasso*. Madrid, México, Turner/Fondo de Cultura Económica, 2006 [1ª ed. 1964], p. 47.

Con los años, y con otras intenciones, el artista siguió practicando el cortar y pegar. Una actividad que se intensifica, a partir de un determinado momento. En 1900, en París, después de dibujar a una pareja de *demi-mondaines* paseando por la calle y de retratarse junto a Casagemas, recorta las figuras y las pega de manera que parece que van juntas. Dos o tres años después, el pintor perfila un delicado desnudo femenino, lo recorta y lo pega en una hoja de papel de charol azul (p. 164). También se pueden aducir los numerosos dibujos de la época en los que Picasso yuxtapone los estilos más disonantes, de la caricatura, por no decir garabato, al retrato realista rico en detalles. Ya instalado en París, a través de amigos como Apollinaire, André Salmon y Gertrude Stein, se familiarizó con la cultura popular (Fantômas), las películas (las sesiones de cine de barrio) y los tebeos (*The Katzenjammer Kids* y *Little Jimmy*). Lo reprimido por la cultura *fin-de-siècle* se abre paso y de repente se desborda. La categoría de la huida es reemplazada por la de la absorción. En adelante, como ha descrito William Rubin, el artista se dedicará a encajar en la tradición post renacentista retazos de artes entonces tan desconocidos y poco valorados como el africano, el de Oceanía y el ibérico.⁷⁰ La estrategia, iniciada en Gósol, adopta la forma de una fulgurante revelación en *Les Femmes d'Alger* (1907). No es exagerado decir que todo el cubismo tiene su origen en esa mezcla de sistemas de representación. En ocasiones, el choque de lenguajes es más aparatoso, como en *El sueño* (1908), donde Picasso reúne elementos tan heteróclitos como un dibujo cubo-clasicista y la tipografía de un anuncio: «Au Louvre. Paris», que no solo es el nombre del célebre museo, sino que entonces también lo era de unos grandes almacenes.

La tendencia a yuxtaponer materiales contradictorios acabó conduciendo al *collage*. A fines de 1911, el pintor añade en algunos lienzos las palabras «Ma Jolie», que remiten a una canción popular de la época. Casi de inmediato, Picasso y Braque introducen en sus óleos letras y números ejecutados con plantillas industriales. Y apenas unos meses, si no semanas, después, Picasso pinta una serie de cuadros en los que combina los tonos apagados del cubismo con colores vivos, conseguidos con un esmalte industrial comercializado por la marca Ripolin. Esta serie de atentados contra la pureza de la

pintura culmina poco después, cuando Picasso decide pegar un trozo de hule en el óleo *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (primavera de 1912) y Braque, después de él, añade a *Frutero y vaso* (septiembre de 1912) tres recortes de *faux-bois* (papel impreso con imitación de madera). Estas dos obras son las que inauguran el *collage*, que posteriormente ampliará la gama de materiales susceptibles de ser pegados con diarios, papeles de envolver, anuncios de grandes almacenes, marcas de bebidas alcohólicas, etiquetas de tabaco, naipes, partituras, programas de cine, etc.; un despliegue visual que trae a la memoria aquellas imágenes que a fines del XIX ocupaban el ocio en los hogares burgueses de toda Europa, también en Barcelona; sobre todo los álbumes rellenos con cromos, anuncios, recortes de revistas, postales y estampas, en toda aquella inmensa y confusa imaginación cotidiana, de la que *Hombre apoyado en una pared* es prolongación y reflejo al mismo tiempo.

A modo de conclusión. En algún momento, entre 1899 y 1904 —pero probablemente más cerca de la primera fecha que de la segunda—, Picasso pegó, en un dibujo que había realizado en el Cercle Artístic de Barcelona, el cromo de una caja de cerillas. En sentido estricto, ignoramos las razones que lo llevaron a hacerlo, pero a partir del estudio de la obra y de su contexto, podemos efectuar algunas conjeturas. En primer lugar, la pieza encolada es un producto de la entonces próspera industria de las artes gráficas, con la que el joven Picasso mantuvo a fines del siglo XIX una relación de una cierta entidad (diseño de carteles, tarjetas, anuncios, menús e ilustraciones para revistas y aun para diarios). En segundo lugar, Picasso no solo se implicó activamente en la nueva industria de las reproducciones en serie, sino que vivió, como sus contemporáneos, rodeado de sus productos. El artista asistió al desfile de una visualidad de nuevo cuño, desplegada principalmente en publicaciones populares en las que dibujo y fotografía compartían el mismo espacio. Puesto que Picasso también combina dibujo y fotografía, no es osado afirmar que el nuevo contexto visual de algún modo subyace a *Hombre apoyado en una pared*. En tercer lugar, el pequeño impreso adherido al dibujo evoca otras

70. William Rubin, «Picasso and Braque: An introduction». William Rubin, *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. Nueva York, The Museum of Modern Art 1989, p. 38.

actitudes del fin de siglo, sobre todo la moda de recolectar imágenes impresas, cortarlas y pegarlas. En no poca medida, esta tendencia quedó plasmada en los álbumes, con cuyo contenido *Hombre apoyado en una pared* presenta más de una coincidencia, especialmente con los que pegaban los cromos sobre un fondo ilustrado (entre los que predominan los cromos de actrices, como en el dibujo de Picasso).

Pero este vínculo del dibujo con el trasfondo visual de la época no explica otros aspectos de la obra. Si observamos con atención el personaje central y los lazos que establece con la pieza añadida, veremos que *Hombre apoyado en una pared* presenta una cierta lógica compositiva cuya cohesión reposa en la figura piramidal que forman la pieza encolada, la firma del pintor y la cabeza del hombre. Esta construcción no sólo permite integrar el cromo en el dibujo, sino que además confiere equilibrio y estabilidad a todo el conjunto. Por otra parte, la obra también es coherente desde un punto de vista semántico, desde el momento en que el pequeño impreso adherido, en sus dos funciones de representación –la literal de una mujer (Cavelle) y, de modo indirecto, la de una caja de cerillas (y, por extensión, del hábito de fumar)–, sirve para insistir en la masculinidad del personaje principal, como si con ello se pretendiera aludir irónicamente a determinados rasgos de su mundo imaginario. Incluso las disyunciones manifiestas de la obra (el contraste entre dibujo hecho a mano y reproducción mecánica) podrían situarse en el mismo plano, en la medida en que la presencia de un elemento de baja cultura (el cromo) admite ser concebida como una alusión al nivel social de la figura representada mediante el dibujo; es decir, a la condición proletaria del personaje. Y es precisamente esta coherencia, el ejercicio de «realismo» que subyace en *Hombre apoyado en una pared*, lo que hace inevitable una última reflexión, que podría formularse así: aunque desde un punto de vista técnico, *Hombre apoyado en una pared* sea un *collage* (papel, cola, lenguajes diversos), el planteamiento en que se apoya le sitúa más cerca de los parámetros artísticos y de las prácticas sociales destinadas a ocupar el ocio del cambio de siglo que no del *collage* propiamente dicho. Cuando Picasso inicia la aventura del *collage* (en la primavera de 1912), hacía años que, en la batalla por el cubismo, desafiaba las reglas de la tradición pictórica occidental; un bagaje que, en 1899, pese a la precoz tendencia del joven

artista a la audacia y la complejidad, ni mucho menos poseía. Esta diferencia de entidad en la conciencia creativa, el desnivel en el proceso de maduración, conlleva que cualquier gesto de cortar y pegar no pueda tener el mismo sentido si se efectúa en 1899 o en 1912, y, en consecuencia, que debamos de calificar *Hombre apoyado en una pared* de *collage*, sí, pero de *collage* antes del *collage*.

HIGH AND LOW CULTURE. PICASSO, MARCH 1899

FÈLIX FANÈS

Some works attract us by their beauty, others by their originality, and others by the questions they raise. This last is true of the drawing, *Man Leaning against a Wall*, in the Museu Picasso in Barcelona. A cursory inspection reveals the extent of the problem. Alongside the standing figure of a pensive-looking working man, drawn in pencil on a relatively large sheet of paper – 48 × 32.7 cm – is a small pasted-on photographic reproduction measuring just 5.5 × 3.6 cm, the portrait of a young woman taking off her jacket. The man is centred and occupies almost all of the paper, while the printed image has been attached on the right, at the height of the male figure's knees, and at a slight angle, even jutting beyond the edge of the paper as if it had been stuck on at random. However, if we look more closely we see that this added element seeks a balance with the signature with which it is almost level, and at the same time forming with this and with the man's head one of the most stable compositional figures in artistic tradition: a triangle. The sheet is signed with the initials PRP (Pablo Ruiz Picasso), which are ringed by undulating lines, and written below are the place and date of execution: Barcelona, March 1899.

If we accept – and there is no reason not to do so – that collage was pioneered in Paris sometime in the spring of 1912, when Picasso stuck onto the picture surface a piece of oil-cloth mechanically impressed with the mesh pattern of cane seating, the date of the work in the Museu Picasso in Barcelona could hardly be – from the art-historical point of view – more disconcerting. A collage as early as 1899? And the surprise caused by the piece itself is compounded by another odd circumstance: for all the vast amount of printed paper that Picasso has engendered, almost nowhere is there any mention of this drawing or its singular features.

A POOR RECEPTION

Christian Zervos says nothing about it in the thirty-three-volume catalogue raisonné of the artist's work published from 1950 on; nor

does Josep Palau i Fabre in his monumental *Picasso: The Early Years (1881–1907)*, first published in 1980, nor even John Richardson in his detailed and almost exhaustive biography, *A Life of Picasso*, the first volume of which appeared in 1991. Zervos may not have known the piece, which remained in obscurity in the artist's family home until 1970, but this cannot be the case with Palau and Richardson, both of whom had access to the fonds of the Museu Picasso, where the picture has been conserved since 1970, and must have been aware of it. The hypothesis that they avoided mentioning it on account of the unease it caused them is not entirely far-fetched, in view of the evident perplexity even of those who refer to it. The first to do so was Juan Eduardo Cirlot, who included a reproduction of the composition in his 1972 *Picasso. El nacimiento de un genio*, which was based on the works that were then in the Gothic building housing the Museu Picasso on c/ Montcada. However, the reference to *Man Leaning against a Wall* is disappointing. There is no comment in the text, while the documentation for the piece gives only the date of execution, the technique and size, with no mention of the pasted-on image, as if that detail were so unexpected as to be troublesome.¹

Somewhat different is the case of the Museu Picasso's own *Catálogo de pintura y dibujo*, published in 1985. This includes a technical description and a photographic reproduction of the drawing. The novelty is to be found in the observations section, where we learn that 'on the right side [of the figure] an illustration is pasted on',² without further comment. A few years later, in 1997, the composition is referred to again, this time in an essay by Claustra Rafart. The note is brief, but much more engaged. Remarking on the drawing, the author points out that the work 'has the illustration of a well-dressed lady stuck to it as if it were a collage'.³ Here, then, the word 'collage' appears for the first time, albeit with the cautious construction 'as if', which avoids a firm commitment. Rafart knows that, beyond the use of glue, collage is above all a matter of the connections that the painted and pasted-on elements create with one another.

Four years later, Natasha Staller put forward a number of observations on the drawing in her study *A Sum of Destructions. Picasso's Cultures & The Creation of Cubism* that are by far the most interesting and also far more daring.

In the middle of a general comment on the dynamic role played by opposites in Picasso's early work, she refers to the picture in the following words:

'In another drawing [namely, *Man Leaning against a Wall*], he juxtaposed a series of polarities: setting up an ironic contrast between a pensive-looking man with arms crossed, whom he rendered in the "high art" medium of Conté crayon, and a diminutive commonplace image of a coyly beaming woman with arms out, whom he cut from a newspaper and pasted near the man's leg. This drawing, on a small scale, establishes the kinds of polarity – man/woman, big/small, pensive/smiling, closed/open, high/low – that, on a far more sophisticated and extensive scale, Picasso would explore in his later work.'⁴

The comment does not end there. A few pages later, Staller returns to the problematic picture and writes: '[Artists] in Picasso's Quatre Gats circle worked, in a modern idiom, with a range of popular and elite genres. Picasso began subversively to shatter the boundaries between them, by inventing modern collage – as in his *Man Leaning against a Wall*.'⁵ Aware of the boldness of this statement – she has just moved the date of the discovery of collage back thirteen years – Staller adds a footnote to clarify her meaning: 'I use "collage" here as distinct from albums and other earlier, popular forms with cut-outs because of its modern style and the disjunctive polarities it sets up.'⁶

The scant literature on this work is riddled with doubts, and Staller is the author who devotes most attention to it. Like the others, she realises that the drawing is a defiant challenge. *Man Leaning against a Wall* upsets dates (a collage in 1899?) and concepts (what does a composition need to be considered a collage?) and raises new questions about Picasso's relationship with industrially produced popular culture (a painter pasting newspaper cuttings onto a drawing before the start of the twentieth century?). For both Staller and for other researchers, these questions are hard to answer because, among other things, we have no record, either oral or written, that explains the origin, intention or purpose of the work.

In fact, the existence of the piece and the questions it raises are almost the only certainties we have to work from, so if we want to know more about so unusual a work we have no choice but to focus on the elements that

compose it. In this way, picking up the threads of the drawing, trying to identify the source of the photograph and paying attention to the relationships they set up with one another, we can assemble the knowledge that will enable us to go back to *Man Leaning against a Wall* from a different perspective. This, at least, is what I propose, and the plan that articulates the following pages. And given that we must start somewhere, perhaps we should begin by establishing the date of the piece, in order to be sure that we are dealing with something similar to a collage – the root of the problem – from as early as March 1899.

That the drawing dates from this time does not seem very questionable. The artist accredited it with his signature and the inscription (noted above) 'Barcelona, March 1899'. But if the drawing was made at the stated time can we say the same about the sticking on of the other part? Is not possible that the cutting was added some years later? Could it not even be regarded as having been stuck on by someone else?

The history of the work helps to resolve these doubts. Once finished, *Man Leaning against a Wall* was kept in the artist's parents' home in Barcelona. After three stays of varying duration in Paris, Picasso settled definitively in the city in April 1904. Everything he had produced up until that time was left in the care of his family. Over several decades and a number of changes of address, three generations of Picassos – first his mother, Maria; then his sister, Lola; and finally his Vilató nephews – took charge of the immense legacy that the painter had left in Barcelona: more than two-hundred-and-thirteen oils and almost seven-hundred drawings, among which was *Man Leaning against a Wall*.

This chronology suggests that Picasso only had access to the drawing between 1899 and 1904, so that if he did alter it by sticking on the female figure he could not have done so after the latter date, almost as remote in the history of collage as the year 1899 itself.⁷ Moreover, knowing the reverence that the painter's mother and sister felt for his work, we can rule out the possibility that someone else tampered with it. In fact, when the artist donated this impressive collection to the museum in Barcelona in 1970, the works arrived in c/ Montcada just as the young Picasso had left them seven decades before. It can be asserted, then, with some certainty that the mechanical reproduction was

stuck on by the painter himself, no later than 1904, and that he most likely did so in 1899, at or soon after the moment of doing the drawing.

THE ORIGIN OF THE DRAWING

Having clarified the chronology, we can return to the work and focus on its component elements. Let us begin with the drawing. As I have said, this represents a pensive-looking working man wearing a cap, who is not so much leaning against a wall as backed by the shadow his body casts on a wall. What is the origin of the drawing? Where, why and for what purpose did Picasso make it? To what other works of his does it relate? To answer these questions we must consider some details of the artist's biography.

In October 1897 the young Picasso went off to study at the Academia de San Fernando in Madrid, where he lived in very straitened circumstances and found official art education far from stimulating. In or around April 1898 he fell ill with scarlet fever, a serious condition in those days, and in late June he returned to Barcelona, from where he went to Horta de Sant Joan to recover his health at the home of his friend, Manuel Pallarès. It is possible that during the months he spent in the country that summer and autumn of 1898 he was maturing in his mind the idea of leaving formal education in order for his career to find a new course. After returning from Horta, and entering the oil painting *Aragonese Customs* (which has not survived) for the General Exhibition of Fine Arts in Madrid, he told his father that he had decided not to continue his studies.⁹ The conflicting opinions of father and son were eventually resolved with a compromise, halfway between the two positions. Picasso's father agreed to let him leave the San Fernando and the Llotja on condition that he continue to improve his drawing, and the young painter duly signed up for the classes at the Cercle Artístic de Barcelona, where he produced *Man Leaning against a Wall*.

Founded in 1881, the original Cercle Artístic de Barcelona was frequented by many Catalan artists of the time. Anti-clerical and bohemian in spirit, its *tertúlia* discussions ranged over a great variety of topics, including the new currents in European art. The purpose of the Cercle Artístic was to promote the arts, and to this end it organised exhibitions, encouraged figure drawing by putting on a life class and

even staged noisy soirées on special occasions such as Carnival. The behaviour of its members eventually earned the Cercle Artístic de Barcelona such an unedifying reputation that the more conservative elements broke away to form an alternative association, the Cercle Artístic de Sant Lluç, in 1892. In electing to go to the Cercle Artístic de Barcelona, then, Picasso was choosing between a more conservative and a more advanced institution, at least in questions of morality; this was a far from secondary consideration, because one of the most notable differences between the two institutions was that there were no female nudes in the life drawing classes at the new Cercle Artístic de Sant Lluç, while the older institution had unclothed models.

It must also be said that this life drawing class was a flexible affair, in the sense that there were no teachers as such and the students were limited to copying, as best they could, the model in front of them. At times, the more experienced students would offer advice to the younger ones who seemed to be at a loss. Palau found it difficult to accept Picasso's enrolment in the drawing class at the Cercle Artístic, seeing the exercise of copying from life as a backward step and regarding this as an error that can only be explained by the compromise he had reached with his father.⁹ However, other authors such as Richardson see in the exercises from the Cercle Artístic 'an astonishingly rapid advance not just in acuity of observation and technique but in drama and style'.¹⁰ Staller takes a similar view, and discovers in the drawings from the Cercle 'scaffolding for new explorations'.¹¹

Just over half a dozen of the life studies that Picasso did at the Cercle Artístic have survived: two are female nudes, three are portraits of the same male model (one of these being *Man Leaning against a Wall*), a sixth can be identified as a study of an old man and a seventh a study of a young girl. The men, young and old, correspond to popular proletarian types, similar to those Picasso would have observed in the street and sketched in his notebooks, at least since his few months in Madrid. As early as those far-from-academic Madrid notes the young artist had dropped the *sfumato* modelling taught at the Llotja and the San Fernando in favour of an accumulation of lines, sometimes straight, almost always running together in thick and in most cases vibrant bundles, in

place of conventional shading. In the drawings from the Cercle Artístic, he goes further in the same direction. Perhaps there is a lessening of the undulating exuberance of before, but the volume of garments and bodies is achieved by this innovative procedure. Unlike the figures that immediately precede them, with their thick outlines sometimes resulting from the accumulation of strokes, these are now profiled in a less categorical, more nuanced manner, which even admits a certain ellipsis.

The drawings from the Cercle Artístic that have survived can be divided into two classes, corresponding to two different ways of working. In one of these the pencil strokes occupy almost the entire surface of the figure to form a mass of lines that makes the body stand out from the white paper, while in the other group hatched areas and blank spaces alternate within the outline of the figure, a resource that increases the luminosity of some parts of the body and opens the drawing up to new formal possibilities. The two female nudes and *Man Leaning against a Wall* belong to this second approach, and for various reasons are the most daring pieces. In the *Female Nude* (p. 63) dated February 1899, the lines of the shading have taken on a certain autonomy in relation to the profile of the body. The contrast between areas of blank paper and drawn mass is sharp, devoid of transition. The combination produces a geometric effect, which is even more exaggerated in the undated *Female Nude*. However, in *Man Leaning against a Wall*, the contrasts are not so marked, the profiles have been executed in a more subtle manner and the shading of the modelling obtained with smooth malleable lines well suited to the function of representing the creases of the face or the folds of the garments.

Even so, what distinguishes *Man Leaning against a Wall* from the other Cercle Artístic drawings is the shadow cast by the body on the wall: a compact patch, produced by a mass of undulating lines, dark, evocative and slightly mysterious. As I have suggested, the dense tangle of lines takes on such an important role that the man seems to be leaning not against the wall but on his shadow, in the same way that some of Edvard Munch's figures lean on their shadows, which are similarly compact and sinuous. The mention of the Norwegian painter makes us aware of how Picasso has superposed on the social realism of the subject – the pensive pro-

letarian – some very *fin de siècle* stylistic features, a circumstance that effectively rounds out the presence of the drawing, superior in many ways to the other works from the Cercle Artístic.

THE SHADOW OF STEINLEN

There is another fact to be noted about the drawing, which is that the handling of the pencil in *Man Leaning against a Wall* recalls the style of Théophile Alexandre Steinlen. The dynamic contour, the well-marked perimeter and the accumulation of lines shaping bodies and clothes, so characteristic of Picasso during 1899 and 1898 (and of the Cercle Artístic drawings), very probably derive from the example of the Swiss artist based in Paris, the great illustrator of those turn-of-the-century French magazines that, thanks to a relaxing of the press laws and technical advances in the graphic arts, were then experiencing a golden age. We know that Picasso was aware of the Steinlen's work from a drawing of his from the same period as and in a style similar to the Cercle Artístic drawings. In *The Artist's Father*, Don José is wearing a coat reaching almost to his feet, and sticking out of one of his pockets is a copy of *Gil Blas Illustré*, a popular periodical that was distributed not only throughout France but also in many European cities, Barcelona among them. Steinlen, a regular contributor, published around eight hundred drawings in the paper. Picasso's admiration for this 'kiosk artist' led him to copy – among heads of El Greco, another obsession of the moment – the artist's signature in a repeated action in which he seems to absorb the style and forms of the so-called *maître de la rue*.

However, Steinlen is important because he opens up new perspectives for us. During the last third of the nineteenth century, art entered and conquered territories that until then had been alien to it. Recently discovered techniques of mass reproduction played a decisive role here, as did the demands resulting from the increasing amount of leisure time enjoyed by all social classes. The illustrated paper in all its varieties, from the crudest to the most cultured, was one of the territories into which art expanded, not only in Paris, London or Munich, but also in Barcelona. If Picasso went to the Cercle Artístic to improve his drawing, his acuteness of observation and his ability to synthesise, was this not because he aspired to fol-

low the example of Steinlen or Forain or Caran d'Ache and make some money as an illustrator, as other artists were doing in Barcelona at that time, including some as renowned as Ramon Casas and the slightly younger Isidre Nonell?

There are data that allow us to suppose so. In a letter to Joaquim Bas, written when Picasso was a student in Madrid, we find a paragraph well worth remembering. The young painter writes:

'I am going to do a sketch for you to take to *Barcelona Cómica*, to see if they will buy it, laugh though you may. Modernista it has to be, in view of the newspaper it is for. Neither Nonell and the young mystic, nor Pichot nor anyone has managed to be as outlandish as my drawing is going to be. You will see.'¹²

The promised work was never published and we do not know if it was executed or not. However, what is interesting here is the reference to *Barcelona Cómica*. Modernista only to the extent that at the turn of the century that ornamental style was everywhere, it was first and foremost a popular magazine. It was founded in Barcelona in June 1889 with the express intention of emulating an existing weekly, *Madrid Cómico*, from which it even borrowed its title. *Madrid Cómico*, which combined satire and humour, both literary and graphic, was known above all for the work of Leopoldo Alas 'Clarín' (many of his 'Paliques' or 'chitchats' were first published there). *Barcelona Cómica* announced itself with a series of intentions that bring to mind the celebrated Madrid magazine. For example, the editorial in the first issue of the new weekly declared it would not write about politics, because what people wanted to hear about was literary infighting, a journalistic 'genre' *Madrid Cómico*, thanks to the sharp pen of 'Clarín', had made fashionable. More ingenuous than its opposite number in Madrid, *Barcelona Cómica* set out to be 'innocently satirical, not sharp and cruel; festive without affectation; critical in an easy-going way, and above all, open, happy and independent, as Spain was in its better days.'¹³ The reference to Spain was not fortuitous. The magazine was printed in Barcelona, but the editors and almost all of the writers were from Madrid. Perhaps the most attractive items in the weekly were the illustrations. As well as cartoons by artists who also contributed to *Madrid Cómico* such as Ramón Cilla, Eduardo Sáenz Hermúa (alias 'Mecachis') and Joaquín

Xauradó it featured caricatures by locals like Josep Maria Xió, Joan Llaverias, Josep Triadó and Xavier Gosé, in addition to ambitious artists such as Torres García and Isidre Nonell, who submitted occasional drawings. Whether it was for the presence of such notable contributors or for the popularity that the magazine enjoyed in certain sectors, the fact is that Picasso was set on being published in its pages.

Palau is the only author to devote any attention to those lines in the letter about *Barcelona Cómica*. 'This single sentence,' he writes, 'reveals another Picasso that had existed since he had the use of reason, which is the Picasso of financial independence.'¹⁴ The young artist knew that if he wanted to devote himself to painting he would have to think about an alternative source of income, because he could not at first make his living from it (and his family, with their limited resources, would not help him). That Picasso saw illustration as a means towards the end of 1898 the young artist sent several drawings to *L'Esquella de la Torratxa*, one of which was published in *L'Almanach* in January 1899.¹⁵

But there is a second and perhaps even more significant fact. Sometime in 1899 Picasso made a drawing of a kind he often did at that period. What distinguishes this one from so many others are the inscriptions. Not once or twice but three times, in letters drawn with a double line to highlight them, like an advertising typeface, the young artist wrote: 'Fabrica de dibujos de Pablo Ruiz Picasso Barcelona' [Pablo Ruiz Picasso Barcelona drawing factory] (p. 87). The repetition can only be interpreted in one way: at some point that year, perhaps after his time at the Cercle Artístic and *Man Leaning against a Wall*, Picasso saw himself as a manufacturer of drawings and accordingly announced himself on the image market in search of customers. The slogan 'drawing factory' makes us think of an idea for an advertisement and betrays the artist's ambition – or perhaps his need – to earn a living in the world of graphic arts, and indeed, between 1899 and 1902, Picasso did to a certain point become the drawing factory he announced.

MECHANICAL REPRODUCTION

On his return from Horta de Sant Joan the painter in the making came into contact with Barcelona's Modernista locales, especially the

tavern Quatre Gats. Unlike academic painters, subject to the rigidity of specialisation, that group of artists were engaged in a balancing act on the borders of the arts. Rusiñol painted and wrote, Casas illustrated more than painted and it is hard to say whether Utrillo was a writer or a painter. As well as food and drink, the tavern on c/ Montsió offered exhibitions, shadow puppets, marionette shows and concerts. Before long it was publishing a magazine, too. For all that they preached the cult of beauty, the Quatre Gats artists were not really Symbolists but exponents of a rather mild form of naturalism with which they sought to reach the widest possible audience. They feared the vulgarity of industrialisation, but were perfectly willing to use the springboard made available by technical progress.

In Picasso's eyes, Casas immediately stood out from the rest. Just as there is a page on which he invokes Steinlen, there is another on which the name of Casas is scrawled several times (p. 99). There is a certain logic to the infatuation. Casas was an artist with a career very much in accordance with the times. He had lived in Paris and very quickly made a place for himself in Barcelona artistic circles. At that time, around 1899, he was devoting much of his time, along with Miquel Utrillo, to editing *Pèl & Ploma*. He had worked on several newspapers (like *La Vanguardia*) and designed covers for his friends' books. Ever since his posters for Anís del Mono he had been one of the most celebrated artificers of the new medium. In addition to posters he also designed advertisements and postcards (sometimes, but not always, scaled-down versions of his own posters). To Picasso, Casas embodied an alternative model of career to his father's: to go to Paris, to show at the independent salons, to be commissioned by wealthy clients, to do illustrations for newspapers, to edit an influential journal and, in short, to work on posters and other modern forms of expression in which to experiment with new languages. An attractive proposition, among other reasons because it was rather like that of contemporary artists who lived in Paris, such as Henri Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard and Félix Vallotton.

The new course being taken by visuality and the effects this had on the arts and on artists is by no means a secondary issue in this research. After all, the work we are consider-

ing has a mechanical reproduction stuck to it, reflecting the continual technological changes of the time. But economic changes also have to be taken into account. During the last third of the nineteenth century, for example, the mass production of goods for private consumption brought about decisive transformations in the realm of visual images. In his memoirs, Josep Maria de Sagarra recalls the impression made on him by the street scene when, at the age of five, he was first sent to school. This was in 1899, and signs and posters were everywhere, 'pasted onto the walls, stuck to the shop windows and to the booths of shoe-repairers and concierges'. Among the advertisements that most attracted his attention he notes 'the one for Anís del Mono, those for "Fosfoglico-kola Doménech" and "Ferroquina Bisleri", the one with a huge mosquito and the word "Esanofele" or the "Emulsión Scott" poster with a man carrying a cod on his back.' For the poet, the visual spectacle marked 'the real entry to civilisation, and,' he adds 'to confusion.'¹⁶ Of the posters Sagarra mentions, only the one for Anís del Mono was the work of an artist of genuine standing; the other images were anonymous products of the new mass civilisation that was coming to dominate the cities.

The *fin-de-siècle* artists aspired to uphold a standard of taste amid the invasion of vulgarity, and to this end they chose to involve themselves in the elaboration of the new urban image. As the magazine *Luz* pointed out, the 'artistic advertisement', a widespread presence 'in the streets, cafés and other public places' where 'the masses abound', was to have the effect of familiarising the population with its place in 'the powerful, tranquil current of modern Art'.¹⁷ The mention of the 'masses', at times called 'the majority' and at others the 'crowd' and occasionally 'the mob', is another feature of the new century.¹⁸ The masses are often identified with the proletariat, and the proletariat with the bombs that in those years castigated the city with a certain frequency. It should be added, however, that despite some progress, in Barcelona modernisation and mechanisation were still in a very incipient state. Despite all the fuss about 'modern' knick-knacks, in 1895 very few of the city's houses had electricity, vehicles were horse-drawn and bullfights and traditional *zarzuela* operettas were the predominant forms of entertainment. According to Mario Verdagué, after

a certain time in the late afternoon herds of goats filled 'the pavements of the Eixample and the narrow streets of the old town...'¹⁹ and this image is reinforced by Joan Lluís Marfany when he describes various aspects of Barcelona at the turn of the century as 'pre-industrial.'²⁰

For all the contrasts, however, an impetuous modernity was imposing its sway. This was apparent in the business of fabricating images, which was not confined to posters. The graphic arts workshops were turning out a huge mass of products – labels, brands, classified advertisements and other ephemeral commercial forms – which were much in evidence at the turn of the century. Sagarra spotted them on all sides: in the grocery store and the crockery shop, at the tinsmith's, the cobbler's, the corset-seller's and the surgical-appliance maker's.²¹ And these were by no means the only more or less colourful products of the city printing presses. We could add to the list: Christmas cards (the night watchman, the dustman, the delivery boy), greeting cards of all kinds (birth, first communion, marriage, death), theatre programmes, calendars, business cards, trade cards, menus and more.

All of these posters and other ephemeral materials made this a time of prosperity for the graphic arts industry in Barcelona. It is estimated that in the last third of the nineteenth century the city had a thousand skilled print workers, one hundred and fifty steam-driven printing presses, forty binding workshops and four type foundries. Just as the old horse-drawn carriages coexisted with the first electric-powered trams, in the graphic arts the traditional craft forms and methods survived alongside the most innovative manufacturing techniques. Large companies like Montaner i Simon, Henrich, Salvat, Lluís Tasso and Josep Thomas were flooding Barcelona with their collections of books, illustrated magazines, posters, calendars, postcards and trade cards... By 1891, fourteen newspapers and seven illustrated magazines were being published in the city, including *La Ilustración Artística*, *La Ilustración* and *La Ilustració Catalana*, along with other popular magazines such as the aforementioned *Barcelona Cómica* and *La Saeta*. In addition, this was also a boom time for exports. From the port of Barcelona tons and tons of books, magazines, playing cards, popular prints and labels for cigars and cigarette packets, boxes of matches and cigarette papers were shipped to Latin America.²²

This euphoria must also have influenced Picasso in his decision to become involved in the newly emerging graphics industry. In those years, in fact, the young artist designed several project posters (for the Carnival in 1900, for the Caja de Previsión y Socorro savings bank and for the magazine *Joventut* and the newspaper *El Liberal*, among others) and did a couple of menus to commission for Quatre Gats. Having set to work in the world of the printing presses, the 'Picasso drawing factory' also produced some publicity postcards for the same client – the tavern of Pere Romeu and company. On one of these cards he drew a stylish woman in the foreground, with the characteristic pointed door of the Quatre Gats building by Puig i Cadafalch in the background, with a small crowd around it. The image, with its shading and textures, is not as stylised as the two menus he designed for the same establishment, which are more Japonistic. But Picasso worked above all for cultural and artistic journals such as *Joventut*, *Luz*, *Quatre Gats*, *Pèl & Ploma*, *Catalunya Artística* or *Hispania*, which were going through a particularly brilliant period. So, in addition to the aforementioned ephemeral products (posters, postcards, menus), the 'drawing factory' was preparing to meet the demand from the editorial offices. Between 1899 and 1901 he was to be a constant presence there.

WORKING FOR MAGAZINES

The young artist made his debut as a draftsman for the printing presses in Alexandre de Riquer's weekly *Joventut* with illustrations for two poems by Joan Oliva Bridgman, who also published in *El Poble català*, *Catalunya Artística* and even *La Vanguardia*.²³ Exalted in tone and studded with mythological references, Oliva Bridgman's poetry hymned youth in a vitalist, slightly desperate and often declamatory style that Palau associates with Nietzsche.²⁴ Picasso specifically tried to make his illustrations fit the content of the verses. The first poem, 'El clam de las verges' [The Cry of the Virgins]²⁵ is a call to women to give themselves up to love without holding back. After affirming that if they are virgins it is on account of 'boring laws that make them slaves' the poem ends by proclaiming that 'dreaming' women only 'think on them' (men). Picasso illustrated this fantasy of the 'pleasures and happinesses' that virgins 'seek' 'night and day' with a naked female fig-

ure, asleep, imagining a stylised, abstract male figure emerging from the shadows.

Another male figure, also angular and geometric, appears in Picasso's illustration for the second poem. This is entitled 'Ser ó no ser' [To be or not to be] and here the man is right in the foreground, rowing a boat that is tossed on a stormy sea.²⁶ Like 'El clam de las verges', 'Ser ó no ser' is an outcry against social rules and conventions. The poet rejects fear, hypocrisy, greed, routine and false idols and calls for human nature to show itself as it is. The poem begins and ends by repudiating those who are afraid and take flight 'before the storm', and a storm is therefore the image chosen by Picasso to encapsulate the meaning of the text. The two drawings reflect the part-anarchist, part-Nietzschean spirit of Oliva Bridgman's work, which in its turn reflects the atmosphere of the bohemian literary and artistic Barcelona of those years.

It is likely that the portrait of Anton Busquets (p. 112) that Picasso published in *Catalunya Artística* was also commissioned.²⁷ We know, at any rate, that it was paid for by the Societat Catalana de Gas utility company as a prize for a poem by Busquets. With a well-defined profile, little shading and two large patches of black for the hair and the upper part of the body, the image of the writer recalls the portrait of Casagemas that Picasso drew for the same magazine a few months later.²⁸ *Catalunya Artística* was a less stern and less political weekly than *Joventut*. Its pages were adorned with numerous drawings – mostly caricatures – often complemented with photographs, and poems, short stories and show-business news were interspersed with pastimes, curiosity items and jokes. The two portraits by Picasso are less poetic than the drawings of his published in *Joventut*. The handling is more standardised, closer to a photographic image. However, the third drawing that Picasso published in *Catalunya Artística* has very different characteristics.²⁹ This was 'La boija' [The Mad Woman], and illustrated a rather naïve, melodramatic story by Ramon Suriñach.³⁰ Though it relates to the content of the story, whose central character is a woman who loses her mind, Picasso could have drawn it independently of the commission. 'La boija', which is at once tragic and a caricature, has been compared to Nonell's cretins and also recalls the cutting, sarcastic style of Carles

Casagemas, who was Picasso's closest companion at the time.³¹

If this hypothesis is correct, what we have here for the first time is Picasso using a work engendered by the dynamics of his art to fill a commission. This is a matter of some importance. In Barcelona in 1900, the idea was gaining ground among the artists who worked for the newspapers and magazines that a drawing for publication should not be something outside of the artist's work but a continuation of what he did in his studio. This attitude is best exemplified by Casas, who founded *Pèl & Ploma* as an outlet for his immense backlog of drawings.³² He was not the only one. Isidre Nonell achieved a great continuity between his personal oeuvre and the illustrations he published in the press. However, other artists who worked to commission tailored their content to the demands of the new media. A breach thus opened up between the artists whose work was reproduced in serial form. On the one hand were those who saw the new technologies as a means of making their work known to a larger audience and, on the other, those who submitted to the dictates of the industry and turned out more impersonal, standardised illustrations. Picasso, who inclined toward the first group, became involved as soon as he was able.

In the wake of 'La boija' the independence of the drawing from the text is very clear in *Rastaquouères*,³³ a sketch published in *Pèl & Ploma*, which depicts a luxuriously dressed couple in the midst of the city's nightlife (*rastaquouère* can be translated as 'upstart'). Drawn in pen and ink, and coloured with some of stains bright watercolour, the picture has nothing to do with the piece it illustrates. 'Les fleurettes', by the Corsican writer and journalist Michel Lorenzi de Bradi, is a story of young love thwarted that has no connection with the figures in the sketch. No less interesting from the point of view of the autonomy of the image are Picasso's other three contributions to *Pèl & Ploma*. These are portraits of Santiago Rusiñol (p. 112), Joaquim Mir and Eduard Marquina,³⁴ very different from those published in *Catalunya Artística*. Although the drawings do not really indulge in grotesque distortion or exaggerated simplification of the subjects' features, the magazine classed them as 'caricatures', and they are indeed synthetic images without shading, their lines emphatic and sharply defined.

The three were part of a group of eighteen caricatures-cum-portraits that Picasso was to place with various Barcelona publications.³⁵ The paper size (about 10 × 9 cm), the technique used (ink and wash) and especially the dark border like a box-rule frame around the portraits suggest that they were indeed intended to appear in print. The fact that most of the subjects were well-known personages adds further substance to the hypothesis. We should note, however, that what the artist was offering to the press were products of his own creative impulse – then much engaged in making portraits – rather than done to any specific commission. Picasso bombarded the editorial offices in response to his own needs and the flow of his imagination.

The young painter's links with the printing presses culminate in a brilliant last effort. Once again following Casas' example, in 1901 Picasso edited the art section of a new magazine in Madrid. His partner in this venture was the writer and journalist Francisco de Asís Soler, who had contributed to the short-lived *Luz* and was the author of books such as *Cuentos*, *Carne* or *El beneficio de Pierrot* (now largely forgotten).³⁶ The new publication, a fortnightly entitled *Arte Joven*, combined text and drawings and had a long list of contributors. Some of these, such as Pío Baroja, Azorín or Unamuno, were soon to emerge as leading figures of Spanish literature, alongside Silverio Lanza and Salvador Rueda, who are not so well-known today, and a group of others, such as Guerra Junqueiro, Camilo Bargiela, Bernardo G. de Candamo, Ramón de Godoy and Pedro Barrante, whose names survive – if at all – in the exhaustive memoirs of Rafael Cansinos Assens.³⁷ The roster of contributors also included a few Catalans, such as Jacint Verdager and Santiago Rusiñol, whose presence seems to suggest a dialogue between Barcelona and Madrid that in practice did not fully coalesce. The resulting publication was untidy, contradictory and somewhat confused, but of great interest both for its broad spectrum of writers and for the wealth of its artwork. Of the many illustrations that appeared in the magazine, twenty-two were by the young Picasso.

THE SIGNATURE AS GESTURE

This Madrid adventure set the crown on Picasso's endeavours in the graphic industry. By the

time the final issue of *Arte Joven* came out on 1 June 1901, he was in Paris preparing his first exhibition in the French capital (a joint show with Francisco Iturrino). From this time on Picasso's association with serial reproduction changed, but was not interrupted. Thanks to a photograph (p. 123) of the painter's studio in Paris (at number 130 Boulevard de Clichy) we know that he brought from Madrid some of the pictures he had made for *Arte Joven*. In the snapshot, taken before the exhibition (Vollard gallery, 4 July 1901), we see the artist sitting next to his dealer, Pere Mañach, and a third person, the painter Antoni Torres Fuster. In the background, partly hidden from view by Torres and the easel, a series of drawings overlap one another on the wall. It is not easy to identify them all, but some are immediately recognisable. At least four are related to *Arte Joven*. Three are by Picasso – the banner of the magazine, the portrait of Francisco de A. Soler and a drawing from the series inspired by *España Negra*, entitled 'The Portal' – and the fourth is by Nonell: a sketch of a girl reading. There is no way of knowing whether these are originals or cuttings from the magazine, but the dilemma is of secondary interest.³⁸ What is of note here is that in his Paris studio, which we should expect him to fill with recent paintings to show to the critics and potential buyers, Picasso has his work for the magazine in Madrid in full view. Was he thinking of continuing to pursue that path? Was his 'drawing factory' still taking commissions? In any case, he did not stop working for the printing presses.

As he was preparing to leave Barcelona, Picasso gave a few drawings to Utrillo to illustrate the article about him in *Pèl & Ploma*, on the occasion of his exhibition at the Sala Parés.³⁹ These images, which extend for a few pages beyond the body of the article, are three drawings made on a trip to Malaga with Casagemas before going to Madrid, and two sketches of dancers, perhaps from his first stay in Paris. None of the drawings is signed, but the magazine printed under the reproduction the title of the work and the name of the artist: P. R. Picasso. Until then he had signed himself Pablo Ruiz Picasso, or the more abbreviated P. Ruiz Picasso. In these *Pèl & Ploma* drawings his first name and paternal surname all but disappear, leaving only the Picasso of his mother's side. This trend was to be accentuated after his arrival in Paris, when he would sign the canvases he

was preparing for the exhibition at Vollard's gallery with the surname Picasso alone, underlined and between dashes.

Also at this time he took another and no less significant decision, apparently connected to the previous one: to use his father's surname, Ruiz, for the more commercial works that necessity obliged him to do. This is how he signed his contributions to the weekly *Le Frou-Frou*, a *galante* magazine edited by Samuel Schwartz, who also owned the weekly *L'Assiette au beurre*. Entitled *Appât pour hommes* [Bait for Men] and *Beuglant et chahut* [Cabaret and Uproar], respectively, both drawings are strongly reminiscent of Toulouse-Lautrec.⁴⁰ Linear, virtually without shading and full of movement, they depict dancers and actresses of the Paris nightlife. *Le Frou-Frou* was a world away from the periodicals in which Picasso had published before. *Juventut*, *Catalunya Artística*, *Pèl & Ploma* and *Arte Joven* were magazines with a high level of culture, while *Le Frou-Frou* was a popular weekly: spicy, vulgar and aimed at the widest possible male readership. Picasso was by no means the only contributing artist. *Le Frou-Frou* frequently published drawings by Jacques Villon, as well as Xavier Gosé, but despite the presence of recognised names such as Steinlen and Willette it was dominated by illustrators like Guillaume and Gerbault. In any case, it was in *Le Frou-Frou* that Picasso first signed himself Ruiz, all in upper case, with a line around the four letters of the name. Shortly thereafter, he would do the same on two further submissions for this publication⁴¹ and on the drawings he sent to *Le Journal pour tous* (the illustrated supplement of the daily *Le Journal*, which from 1912 on Picasso often cut up and pasted onto his *papiers collés*).⁴² He even published a drawing in *Gil Blas Illustré* – again signed with the concise 'Ruiz' surrounded by a circle –⁴³ which he had painted sticking out of his father's coat pocket as a tribute to the kiosk art of Steinlen just two years before.

It should be added, however, that the logic of the use of the name Ruiz is somewhat shaky. That same summer of 1901, Picasso designed a poster to advertise the Jardin de Paris, an establishment belonging to the theatrical entrepreneur of Catalan origin Josep Oller.⁴⁴ In contrast to his drawings for *Le Frou-Frou*, he signed this one (the poster was never printed) with his maternal surname, underlined and between dashes, as he would have signed a painting. He

did the same with his illustration for the cover of *El Liberal*, a popular daily paper with a circulation of about thirty thousand at that time.⁴⁵ The drawing, published on 5 October 1902, for the celebration of Barcelona's annual Mercè festivities, is signed 'Picasso', the name underlined and bracketed by the habitual dashes. At more or less the same time the artist also designed an advertisement for a commercial product, Lecitina, manufactured by Josep Agell's pharmaceuticals firm. Like many other remedies at that time, lecithin did not have a single use: it was taken to treat neurasthenia, for lymphatic disorders and for weak bones, among other conditions. For the advertisement, Picasso came up with a Pierrot and a Columbine. The image was published as a postcard and also appeared in several newspapers.⁴⁶ The drawing is interesting because Picasso signed it in a new way, simply with a 'P' between dashes and circled by a double line, as if he were introducing into his output a third category, perhaps the lowest, that of drawings made expressly as advertising images (hence the covert way of identifying himself).

Picasso made other incursions into the field of mechanical reproduction in addition to the ones cited here, but these suffice to indicate the frequency with which he contributed to the graphics industry between 1899 and 1902. There is a point in *The Arcades Project* where Walter Benjamin, discussing the complicated relationships between movements in turn-of-the-century art and the technification of the world around them, says that 'no historical phenomenon can be grasped exclusively under the category of the flight; such flight is always registered concretely in terms of what is fled from'.⁴⁷ In his highly original way, Benjamin suggests that with cultural phenomena, any act of rejection includes a trace of what is rejected. In the art of 1900, the exclusion of technology, industry and the economy manifests itself through a system of signs whose surface need only be scratched to reveal the traces of what is being denied. The emergence of the rejected takes various forms. We can see in the dichotomy between 'Picasso' and 'Ruiz' one of the traces that what was being fled from left on the flight: not the dichotomy itself, but the vacillation it gave rise to. Picasso sensed that he was living in an age with two cultures: a high culture, to which he belonged, and a low, mechanical, mass culture that he did not really

know how to engage. The inconsistency in his signature reflects the uncertainty caused by this division.

ILLUSTRATED WEEKLIES

If I have dealt in so much detail with Picasso's contributions to the graphic arts, it is because his links with the print industry can explain, at least in part, the image attached to *Man Leaning against a Wall*. The cutting depicts (as I have said) a fashionably dressed young woman in the act of taking off her jacket. The picture, which is not very big, has something of an erotic tone, and in the lower left corner inside the box-ruled frame there are a few letters that are now illegible (the cutting has suffered a certain amount of damage), probably the name of the model. The image is not itself a photograph but a rotogravure impression of a photograph, so that we are looking at a mechanical reproduction twice over: the reproduction of reality in the photograph, on the one hand, and the subsequent transfer of the photograph onto a printing plate in order to run off a very large number of copies, on the other. Staller's suggestion that the image pasted onto the drawing is a cutting from a periodical publication must be considered a plausible hypothesis; it was, above all, the weekly press of the time that featured photographic reproductions of this kind.

To understand the context in which Picasso was working we must remember that in the course of the nineteenth century photography became a staple of the illustrated press. The relationship between the two is marked by a frenetic race for new patents, which in turn records the history of the transition from a manual to a mechanised society. The first mass-circulation illustrated papers, *The Illustrated London News* (1842) in English and *L'illustration* (1843) in French, were founded in order to report in pictorial form the sensational events that stirred or shocked the world – crimes, disasters and wars. In the early days it could take a news story a month to land on the editor's desk. In the same way, illustrations also followed a long process. They were taken from drawings, usually made *in situ*, which had to be hand-engraved on metal plates in order to be printed. As distances grew shorter thanks to improved communications, the nature of the illustrated press also changed, with photographs occupying more and more space at the expense of drawing. This technical evolution peaked in the

1880s and became general in the Catalan and Spanish press in the 1890s.

As we can see, in the early years the illustrated magazines mobilised a small army of artists and engravers. The former created images depicting important events and the latter copied these, in most cases making a woodcut from which the image was transferred to the printing plate using a variety of techniques.⁴⁸ However, what was relatively easy to replicate from a drawing was very difficult to do from a photograph. No matter how sophisticated the drawing, the action of the hand was always linear and posed no great problems of reproduction with the technical means available. It was very difficult to transfer a photographic image, with its compact mass of black, white and shades of grey, to a printing plate. For many years, the process of printing from a photograph involved first making a hand-drawn copy, which was then engraved on a plate and this was transferred to the press used to run off the printed image, tagged with the legend 'From a photograph' to advise the reader of its provenance. There was great interest in discovering a method of transferring photographic images directly to the printing plate, and in due course a highly effective photomechanical system was invented in Germany in the 1880s. Georg Meisenbach's autotype process allowed the gamut of tones and halftones of the photographic image to be transferred onto the metal printing plate by way of a screen interposed between the photograph and the plate, which converted the tonal range of the original into a sequence of dots. The new technique allowed photographs to be printed directly, efficiently and continuously.⁴⁹

In Catalonia and Spain, illustrated publications with images had always lagged behind the more advanced European models. *El Museo Universal* in Madrid was launched in 1857, and *La Ilustración Barcelonesa* in 1859, while the greatest of the illustrated weeklies, *La Ilustración Española y Americana*, also published in Madrid, did not appear until 1869. The technological advances of the eighties and nineties gave rise to a second wave of illustrated weeklies, an upturn that also reflects the growth in demand from an increasingly numerous middle class, the main market for such publications. *La Ilustración* (1880), later renamed *La Ilustración hispano-americana* (1891), published by the Tasso brothers in Barcelona, and *Blanco y Negro* (1891), run

by Torcuato Luca de Tena in Madrid, were the most notable exponents of the new illustrated press in Spain.

The fact that newspapers and magazines were now able to print photographs directly did not lead to the disappearance of drawings from their pages – far from it. At the end of the nineteenth century, the illustrated papers included cartoons, realist drawings and photographs, and though the new printing processes had reduced the number of engravers, artists with personality, whether caricaturists or illustrators, were still in demand. We can say, then, that when Picasso stuck a photograph onto a drawing he was to some extent reproducing the new visuality of the popular press. Drawings and photographs frequently appeared side by side on the pages of newspapers and magazines, especially the mass-circulation titles. However, the artistic and literary journals devoted little or no space to photographs, and this is a fact we must take into account, because it indicates the cultural complexity of the time in which Picasso made *Man Leaning against a Wall*.

The tensions that photography produced in the traditional – and not so traditional – artistic fields are quite apparent, and the highbrow journals' resistance to the printing of photographs is just one example. We can see these tensions in the publications Picasso worked for, of which *Catalunya Artística* was the one that made most use of photographic reproductions. The cover combined the Gothic lettering and convoluted floral decoration of the banner with a photograph (usually of a singer or an actor), and there were photographs on many of the inside pages, too. It should be noted here that *Catalunya Artística* was, or aspired to be, the most popular and widely-read of the weekly cultural publications, combining poems, short stories and show-business news with pastimes, curiosity items and jokes. The two portraits that Picasso published in *Catalunya Artística* – of Anton Busquets and Carles Casagemas – are less poetic than his drawings for *Juventut*. As I noted above, the handling is cleaner and more standardised, closer to a photographic image.

In comparison, *Juventut* published far fewer photographs. Alexandre de Riquer's weekly was dominated by the printed word, leavened with the occasional image: these were mostly reproductions of artworks, but some were photographs taken from life. According to Palau,

one of these images, a female nude, provided Picasso with the inspiration for his drawing for 'El clam de las verges', an assertion that seems to be borne out by the preparatory sketches.⁵⁰ That Picasso should have used a photograph reproduced in a magazine as the starting point for a work intended for a publication of the same type is a circumstance we should not ignore, signifying as it does that the painter was aware of mechanical reproductions and beginning to incorporate them into his visual universe.

Pèl & Ploma had an even more negative attitude to photography – the magazine edited by Casas and Utrillo simply did not publish photographs. The exceptions can be counted on the fingers of one hand. One issue carried photographs of the Casas exhibition at the Sala Parés; another had a picture of the façade of the Casa Calvet by Gaudí, and in others we find a photograph of the premises of the J. Thomas company (in an advertisement) and photographs of sculptures by Josep Llimona: there is very little more.⁵¹ Underlying this restrictive position was a feeling of distrust about the role of photography in an artistic publication, and even about photography *tout court*.⁵²

ART VERSUS PHOTOGRAPHY

Pèl & Ploma was not alone in taking this attitude. The Modernista generation regarded photography as a product of Science and Technology and therefore as something alien to Art. The champions of artistic artifice abhorred any kind of photographic representation, even of a poetic nature, which they identified with naturalism. When Emili Fernández commissioned Riquer to design a poster to advertise his Napoleon photographer's business the painter created a timeless allegory from which he excluded everything that was modern about the new technique. We find a similar distancing from photography in artists who did not shy away from the phenomenal world, such as Santiago Rusiñol. In *Fuils de la vida* the painter and writer takes an explicitly anti-modern stance, declaring that he has chosen the eye rather than the camera:⁵³ in other words, the natural gaze, lively, imaginative, able to go beyond what it sees, in opposition to the objective, mechanical, cold and matter-bound scan of the machine. For Rusiñol's generation, reality was merely a starting point and pictorial beauty was to be achieved by drawing out what was latent.

The rejection of photography by *Pèl & Ploma* is therefore in keeping with the context. In the fight against the snapshot, Utrillo and Casas went beyond the gesture of keeping them out of their magazine and devised a practical joke (a 'little jest with no bad intention', as Utrillo wrote)⁵⁴ which says a lot about the tensions between art and photography at the time. This was the 'little jest': to mark the arrival in Barcelona of the French fleet, the weekly published a 'photograph' report on the event, with the difference that the six pictures it printed were drawings by Casas (p. 103), as the text clearly acknowledged: 'hand-made plates'. What is striking about the parody is that Casas mimics the qualities of the snapshot that, from the 'artistic' point of view of the time, made it aesthetically imperfect. With his precise pencil he captured the figures in motion, the arbitrary framing of the space, the out-of-focus objects, the lack of harmony of the composition, etc. The result is especially interesting because with this simulacrum Casas was unknowingly looking forward to modern visuality.

These drawings by the painter, these 'hand-made plates', were accompanied by a brief but uncompromising text by Utrillo denying photography the possibility of being an art. Though he acknowledges that there may be 'admirably beautiful photographs that are looked at with pleasure, he says they can never achieve the 'breath' that 'a talented practitioner of art can give' to the representation of objects.⁵⁵ At the heart of the text is the conviction that photography is a threat – and not just an aesthetic threat. I have already mentioned the negative impact that it had on the livelihoods of illustrators and engravers. The photograph cut through the print industries and left a large number of artists without work. In his little jest in *Pèl & Ploma*, Utrillo openly admitted that in attacking the new medium he was defending 'the interests of our branch'.⁵⁶

The misgivings of the art magazines were not shared by the popular press. The weeklies aimed at the general public saw the new process as an effective lure to attract readers. The photograph was a document so faithful to reality as to lend credibility to any piece of information. What was regarded as a defect in sophisticated artistic and literary circles, the popular press saw as a virtue. Picasso was familiar not only with the highbrow cultural publications, but also with the more accessible

mass-circulation titles, and must have cast an eye over quite a few of the illustrated magazines. We can be certain of at least two. I have already referred to *Barcelona Cómica*, the weekly to which he wanted to send a drawing. More than an illustrated magazine, this was a satirical publication, but from 1894 on it began to include photographs, a decision that was taken further in 1896, when it combined realist drawings, grotesque caricatures and photographs. In some issues photograph and drawing appear on the same page (p. 93), the two techniques sharing a single space, as they do, with the obvious differences, in the work that concerns us here: *Man Leaning against a Wall*.

The same can be said of *Blanco y Negro*, the second weekly it seems certain that Picasso was aware of (we can deduce this from the magazine he made in La Coruña, '*Azul y Blanco*', which combined image and text). From its first issue, in May 1891, *Blanco y Negro* established itself as the major Spanish illustrated periodical, thanks in part to its improved print technologies, both in the reproduction of images (intaglio and half-tone photoengraving) and in the way of printing them (modern rotary presses, which cut down the time and cost of production). The bohemians of *Arte Joven* categorised the readers of Torcuato Luca de Tena's weekly as 'well-satisfied bourgeois',⁵⁷ a not inaccurate comment given that the paper favoured such comfortable topics as the family, mothers-in-law and summer holidays. Nevertheless, in terms of the images it published, the liberal conservative *Blanco y Negro* represented a degree of modernity. Drawings, cartoons and photographs appeared alongside short articles that did not demand much effort of the reader (the daily papers were for reading, the illustrated weeklies were for casting one's eye over). As with *Barcelona Cómica*, in *Blanco y Negro* photographs and drawings were often printed on the same page. In fact, on occasion drawing and photograph were even combined in the same plate. In such cases, the photograph was reproduced on a hand-drawn background, usually with a geometric or floral design. It should be noted that these drawings, however secondary or merely ornamental were often signed, while the photographer was credited rather less frequently. When both names were given, it was as if the two professions were competing for attention (p. 95).

This combined presence of drawing and photography was very common at the turn of

the century. In addition to *Blanco y Negro* and *Barcelona Cómica*, we find it in other publications such as *Nuevo Mundo*, *La revista moderna*, *Iris* and *La vida galante*, to name only a few. Many of the photographs were of actresses. Whether they are presented in an orderly sequence or in a more chaotic manner, even overlapping one another, the pictures in those popular magazines closely resemble what we now call collage; at the very least they are the result of assembling in a single place fragments of different languages (photography, drawing). The evident visual similarity makes it very tempting to identify these press picture compositions with what Picasso arrived at in *Man Leaning against a Wall*, but for all the similarities, we cannot establish a direct lineage for the very simple reason that Picasso did not use a picture from a newspaper or magazine. We must look elsewhere for the origin of the photograph attached to *Man Leaning against a Wall*.

DERISORY PRINTS

In 1899 the magazine *Hispania* published a cartoon by Apel·les Mestres with the caption 'Science applied to public safety' (p. 69). Let us pause here a moment. Against the background of a wall covered with posters advertising the products of Hermenegildo Miralles – the editor of the magazine and owner of one of the biggest printing firms in Barcelona – the cartoonist drew a man with a sack on his back being followed by a policeman with an X-ray camera, who says: 'Look how great this invention is!... I can see what this scoundrel has got in there without having to stop him.'⁵⁸ The articles that the thief has stolen, which we can see thanks to the X-rays, are labels, calendars, posters and trade cards, all with the Hermenegildo Miralles monogram. The drawing is more an advertisement than a cartoon, but that does not detract from its interest. Apel·les Mestres was drawing attention to two novelties of the time: the technological progress of science (Röntgen's discovery) and the mechanisation of the image (the Miralles firm's mass-produced articles). A detail well worth noticing here is the presence of trade cards in a prominent place among the other items in the sack. This is of note because it was just such a trade card that Picasso pasted onto his drawing.

These little cards were just one of the generous spectrum of printed products manufac-

tured by the graphics firms of the time. Along with postcards, brochures, menus, theatre programmes, business cards, labels and calendars there were trade cards. Unlike posters, which have enjoyed some attention from art historians, the great mass of lesser products whose only sure prospect for the future was oblivion has received little or no scholarly attention,⁵⁹ and this is the case with trade cards. There are two reasons for this: they belonged to the lowest stratum of low culture, and very few artists of repute deigned to design them. Apel·les Mestres was an exception to the rule, and this may be why he gives such prominence to them in his cartoon-cum-advert.

The trade card is known in Catalan and Castilian as a *chromo*, a contraction of chromolithography, a technique used to print colour images in the nineteenth century. In due course the term was applied generically to any small card printed by a lithographic process that was collected and exchanged. The cards were usually rectangular, but some were cut out in elaborate shapes. They almost always had a gloss finish and those with more fanciful forms often had a slight relief. These vividly coloured little prints – some measured no more than a couple of centimetres – underwent considerable technical evolution, like the other graphic products of the time, and by the 1890s had begun to reproduce photographic images of a great variety of subjects. The *chromo* trade card was one of the new instruments of consumer persuasion being developed by advertising. Manufacturers and retailers had them printed to give to their customers, often as part of the packaging of their products, with the name of the brand or the shop on the back or in some cases on the front. The cards were organised in series as a way of encouraging people to go on purchasing the particular brand in order to complete the set.

If the trade cards given away with chocolate bars are perhaps the best known in this country, they were not the only ones. The makers of wines, biscuits, candles and umbrellas also used the little prints as part of their business strategies, but only one product came close to challenging the hegemony of the chocolate manufacturers in the number and iconographic variety of its trade cards: matches. The little printed card was pasted onto the matchbox, and if chocolate was oriented in the main at a juvenile market, matches had a predominantly adult clientele, largely male.

The trade cards stuck onto matchboxes were rectangular, with a fairly uniform standard size of about 6 × 4 cm, and often had a gloss finish. The range of subjects depicted was very wide, and while there was some overlap with the chocolate-bar cards, with images of bulls and bullfighters, mythological figures, scenes from *Don Quixote* or Biblical characters, other themes were exclusive to matchboxes, such as portraits of politicians, disasters and circus scenes. There were series devoted to games and pastimes, illustrated with puzzles, hieroglyphs, riddles or charades, and there were even sets with a linguistic theme featuring alphabets, idioms, popular sayings and epigrams. Finally, a significant number had portraits of actresses and music hall artistes, such as the then-famous (for different reasons) Sarah Bernhardt, Maria Tubau, Rosario Pino, Liliana de Vries, La Belle Otero or Cléo de Mérode. In addition to the great ladies of the stage, there were cards with pictures of many more or less unknown young women.

The photographic image stuck onto the Picasso drawing is from one of these series. Printed by the firm of J. Thomas in Barcelona, almost certainly from a French plate, framed by a black border with the model's name below, the card is a sepia-toned prototype. Thanks to the discovery in an archive of a small print identical to the one on the Picasso drawing, there is no longer any doubt about the identity of the woman in the picture. Her name was Cavelle and, surprisingly, she was not an unknown but a young actress who was beginning to make her way on the stage. Born in Bordeaux, she had performed there and in Lyon, Marseille and Paris, where she played the role of Môme in *La Dame aux camélias* by Alexandre Dumas, fils, at the Théâtre des Nouveautés.⁶⁰ A beauty with delicate features, in the trade card picture she is wearing a flower-adorned hat that sweeps up from her face and a dark jacket with puffed shoulders and very wide lapels emphasised by three lighter strips. The somewhat brazen gesture with which she is taking off her jacket lends a suggestive overtone to a picture clearly aimed at a male audience.

However, apart from the fact of appearing in a work by Picasso, the trade card attached to *Man Leaning against a Wall* is no different from countless other small prints of the time. In other words, an in-depth study of this image will not take us much further on in terms of what

really interests us here. Knowing the name of the model and her life story or the attitude she adopts in front of the camera, or the printing firm or the photomechanical process used to reproduce the image will not help us clarify the reasons that led the artist to stick a trade card onto one of his drawings. From the standpoint of art history, that action will always be unexplained. The prolonged silence that has accompanied it up until now is understandable.

CUTTING, PASTING, COLLECTING

How, then, are we to advance in our researches? Perhaps to understand the origin of the work a little better we must step outside the history of art and venture into other areas, so that a different perspective can open up new horizons. In fact, much of the present essay embodies points of view that do not belong to art history. We have looked at the graphic arts, at the illustrated press and at the new visuality they gave rise to. To the extent that the Picasso drawing – or part of it, at least – pertains to industrially produced marginal culture, one way for us to move forward now would be to consider the new trends that the technification of the image was introducing to leisure practices.

An examination of the field of mechanical reproduction soon leads us to the conclusion that at this time the fad for collecting printed images had become sufficiently widespread to be classed as a social tendency. This activity, which evolved in different directions because the images that were collected were of different kinds, had its unifying centre in the album, in which all of the forms of that visual subculture came together. 'Albums are the fashion of the day', declared an article in *La Ilustración* entitled, precisely, 'Los álbums'.⁶¹ Their pages might accommodate postage stamps, portraits (photographs) and trade cards, and while the stamp album was typical of the upper-class drawing-room, the collecting of portraits and trade cards was a more popular pastime. The article in *La Ilustración* tells us that the albums were 'almost all of them filled with pictures from matchboxes' and that 'their pages are a true mosaic, in which the curious men of the twentieth century will perhaps study our history'.⁶²

The albums are useful to us not so much for studying history as for pursuing our investigation of the drawing by Picasso and searching for 'the essence [...] of things in the superfi-

cial and transitory', in the closely contemporary words of Georg Simmel.⁶³ The little prints, in all their manifest triviality, are fundamental to our investigation, and even more so is the question of how they were kept and especially of how they were organised visually. We must turn, then, to the albums themselves and attempt to establish a taxonomy. In Barcelona and Madrid there are extensive archives of such things that remind us of the social extension of an activity now completely forgotten. A study of these albums quickly leads us to a first conclusion: they were not all collections of trade cards (from chocolate bars or matchboxes). Their contents are of many kinds, but always related to the obsession with collecting insignificant materials, with cutting things out and pasting them in. Any form of printed matter might be deemed worthy of collection. Visiting cards, photographs, advertisements, cartoons, religious prints, trademarks, patents and lottery tickets were grouped in separate albums or jumbled together in an amazing, heterogeneous kaleidoscope.

As for the albums of trade cards, these also took many forms. In some cases they amounted to just a few unbound sheets onto which the little cards have been stuck, while in other cases the pages were printed with boxes into which the cards were to be pasted. There are also albums whose pages were printed with drawings, with the cards stuck on top of or alongside these. The printed drawings are signed and take a variety of forms, a favourite being figures of elegant women, and such pages often have picture cards of actresses or would-be actresses. It is quite common for the little prints to be stuck on crooked, like the one on the Picasso drawing, and some of them overlap the edge of the printed picture in much the same way as the picture card of Cavelle projects beyond the edge of the Picasso drawing. In fact, the relationship between the drawn image and the mechanically printed photographic image in these albums is strongly reminiscent of the relationship that the painter established in his drawing.

However, the variety of examples does not end here. Some of the albums that adorned the leisured nineteenth-century bourgeois interior were hand-drawn by the collector, the illustrations in these cases generally being limited to decorative borders (floral or geometric). There were also albums that combined dif-

ferent types of trade cards with other kinds of printed matter, their pages laid out with an evident aesthetic intention. One such album was compiled by Enriqueta Sanfiz in Madrid in 1885 (p. 149). It consists of thirty nine pages decorated with elaborately shaped stickers, trade cards from matchboxes, almanacs, calendars, business cards, greeting cards, tram and bus tickets, postcards, cut-outs from fashion magazines and so on. Each page has a different design, allowing the compiler to give free rein to her labyrinthine visual imagination. In this vein of combining trade cards with other kinds of printed matter it is worth mentioning one last album in which the pasted-in images are matchbox trade cards and clippings from postcards and illustrated magazines. While the trade cards all feature Fregoli, a popular Italian illusionist well-known in turn-of-the-century Barcelona, the other images, cut out and pasted in vertically and horizontally, are photographic portraits of musicians, politicians and writers (pp. 140–41). To quote again from the article in *La Ilustración*, 'historical events and portraits, alternating without order or concert with no end of caricatures, popular types, illustrated sayings, puzzles and hieroglyphs, form authentic museums in which the collector finds moments of agreeable recreation'.⁶⁴

COLLAGE ANTE LITTERAM

The idea of the album as a 'museum' is attractive. After all, these little portable containers have preserved a part of the cultural heritage otherwise condemned to disappear. At the same time, beyond their conservation role, the albums also serve to remind us of how widespread an activity cutting out and pasting in was at the turn of the century.

Histories of collage situate the first emergence of the technique as far off in time and space as twelfth-century Japan, when some calligraphers began to write on sheets on which they had previously pasted pieces of coloured paper. Later, in Constantinople in the fifteenth century, hands skilled in the use of scissors cut out and pasted leaves, flowers, stems and roots to form intricate compositions. However, it is in the prayer books of seventeenth- and eighteenth-century Europe that we begin to find numerous examples of the collage *ante litteram*. In convents, the nuns cut out decorative borders of parchment and stuck them around the images of the saints.⁶⁵ With indus-

trialisation and the subsequent advances in technology this handicraft became, as we have seen, a social pastime and a part of everyday domestic life. We have been considering the album, but we might also recall the abundance of screens, trays and other decorative objects found inside the home, to which were pasted all sorts of cut-out images, from engravings to cigar bands and from postcards to trademarks. Photographs were not immune from this trend.

During the second half of the nineteenth century, people cut and pasted photographic images for a number of reasons. For artistic purposes, negatives were manipulated to achieve richer and more complex compositions; at the same time photographs were cut and pasted simply for fun, to create striking or amusing images. As with the albums of trade cards, there are interesting examples of this prehistory of photomontage in various public archives and private collections. Of note among those I have consulted is a photograph from the 1860s, which shows a man sitting with his severed head on his lap (p. 151). No less interesting is a visiting card from around 1880 on which the image of a man's body is hand drawn while the head is a photograph (p. 150). More complex, and later (in or about 1899), is the image of a human figure being fired from a cannon in a moonlit landscape with a sky streaked with shooting stars (p. 153). The composition combines painted parts – the sea with sailing boats, the hill that forms the base – with cut and pasted details from photographs: the soldiers, the cannon, the smoke from the barrel, the human cannonball. This image comes from an album of fifty-four photographs, of which thirty-one are photomontages. In this period the abundance and elaborateness of cutting and pasting is all but ubiquitous. Some postcards are particularly striking. One series I have examined uses a combination of drawings and photographs to tell a story of children kidnapped by a goat devil and saved by a stork angel. In these images the landscapes and animals have been drawn by hand, while the children are photographic cut-outs pasted onto the drawings; the composite sheets were then photographed and finally printed in the form of postcards (p. 155).

As with photography, so too with film. Film shows in this period consisted of a series of short films with brief intervals for the spectators to leave and a new audience to take their

place.⁶⁶ The films ran for little more than a minute each and were unedited 'views'. But the swift change over from one film to the next, often with an entirely different subject (newsreels, circus scenes, comic situations, slapstick fights, moralistic little dramas and so on), produced a collage effect can be seen as an extension of the general visuality of the time. At this point we must mention Georges Méliès, whose films were then being shown in Barcelona. Having started out – significantly enough – in the magic theatre, as a filmmaker Méliès discovered the 'substitution' stop trick, which involved stopping the camera and then starting it again to achieve a particular effect. Although invisible, this technical sleight of hand – strictly, a form of cut and paste – is another instance of the vogue for juxtaposition of the 1900s.

The practice of cutting and pasting was thus on the increase around this turn of the century. Does this go some way to explaining Picasso's gesture in sticking a trade card onto his drawing? In the family home, in shops, in magazines, in popular entertainments and in the most varied settings, the painter was in continual contact with the passion for cut and paste. Was the pasting on an act of mimesis replicating a widespread social craze? The idea has a certain plausibility. After all, Picasso and his friends were not troubled by the humble images being produced by an incipient mass culture. Like the rest of the population, they too had some contact with trade cards. We can adduce this from a note in *Arte Joven* that helps us appreciate more clearly that generation's links with popular visual forms. In this note an unidentified contributor to the magazine – of which, let us recall, Picasso was art editor – makes an apparently derogatory reference to cards in the context of a commentary on the poor reception to the publication:

'We know that the high-toned dandies of Madrid and then lightened young ladies of the aristocracy do not like *Arte Joven*. Although it may be supposed that this should vex us, it satisfies us immensely. We cannot feel in any way sympathetic to the assiduous readers of *Blanco y Negro* or to the collectors of trade cards from matchboxes [my emphasis].'⁶⁷

So far, so critical, but the note continues with a comment that in effect entirely changes the sense of that last remark: 'Ah! Incidentally:

we can inform you that series 18 has just been brought out.' In other words, having slighted the cards, the anonymous writer announces that a new set has just been printed. On the one hand, then, he disparages the little prints for their insubstantiality, and on the other – so the continuation of the note suggests – indicates that the people who wrote for *Arte Joven* collected them like everyone else, because it was the fashion of the moment.

Picasso too? We cannot be sure, though we can say with some certainty that the painter had the collecting spirit. We know this from Jaume Sabartés. In a famous passage from his *Picasso, Portraits et souvenirs*, the artist's friend and secretary described the disorder his apartment on rue de la Boétie in Paris (late 1930s, early 1940s).⁶⁸ In addition to the paintings propped here and there, everywhere there were heaps of accumulated objects – '...envelopes, writing paper, stamps, theatre tickets, invitations, photographs, sweets, chocolates, surprises, calendars, a thousand different things...' – that the painter would not clear away because he wanted to have them to hand, so that they spread over 'the sideboard, a chair or a table, or even the bathroom, if there was no space in the dining room. [...] The fireplace was also full of things.' On the mirror over the fireplace 'between the glass and the frame were crammed cards, letters and papers'. The narrow space of the mantelpiece was shared by the telephone, more letters, messages, a bronze sculpture, 'an earthenware pot filled with brushes, an address book, little boxes and bottles [...] linseed oil and turpentine', a wrought iron sculpture and 'piles of cigarette packets and boxes of matches [my emphasis]. (Brassaï also refers to these 'towers of empty cigarette boxes, which [Picasso] piled one on top of another every day' and captured them in a photograph in which we also see boxes of matches and the occasional cigarette end.)⁶⁹

Faced with all of this accumulation, Sabartés reminds us that Picasso had 'the obsession of collecting everything' and that the painter liked to be 'in the midst of disorder and the scattering of the most diverse.' In support of this claim he mentions that Picasso would carry in his pockets: 'papers, nails, keys, pieces of cardboard, pebbles, pieces of bone, a pocket knife, a small knife, notebooks for his literary lucubrations, matchboxes [my emphasis], cigarettes, cigarette lighters [...], letters and bills

[...], seashells, pieces of string, ribbons, buttons, an eraser, a pencil stump, his fountain pen, etc.' Sabartés also mentions that at the end of the summer his friend would come back from the Côte d'Azur with all kinds of things he had picked up on the beach: 'stones, shells, pieces of glass and porcelain worn smooth by the sea, fish bones, jawbones of animals, at times whole skulls.' Fearing perhaps that his readers will refuse to believe the scale of the chaos, Sabartés returns to the task, listing the countless bits and pieces from the past that the artist retains, to which are added the things he garners every day, ever increasing the disorder all around him. Among the detritus of times past the artist's secretary mentions 'ties from his childhood, his first drawings and paintings, little packets of Spanish cigarettes, boxes of matches from days gone by' [my emphasis]. This is the third time that Sabartés mentions matchboxes. This would be quite normal for an inveterate smoker, as Picasso was, but among the matchboxes he kept, some were empty and old. From Sabartés's detailed account we can deduce that Picasso found it hard to get rid of anything he had been in contact with. In other words, he was a collector by nature. Was the trade card of Cavelle the first object that he kept, sticking it onto a drawing?

We can never know, of course. The hypothesis of the beautiful but long-forgotten Cavelle as the beginning of the whole thing is as appealing as it is impossible to prove. That said, the idea is consistent with the visuality of the time and place. Trade cards were part of the everyday context in which the painter moved, and it seems likely that this world of printed posters, advertisements, photographs and albums – in short, this world of cutting and pasting – did not leave him indifferent, above all if we bear in mind that Picasso constantly and indiscriminately took in and absorbed the visual stimuli supplied by his surroundings. It is in this sense that *Man Leaning against a Wall* can be seen as an extension of the visual context in which the artist moved, a page from one of those albums assembled with such care, a further instance of the endless work of cutting and pasting.

JUXTAPOSITION OF IMAGES

Cutting and pasting. It cannot be said that Picasso took no part in this trend. As a small boy, the future painter was known to cut out his drawings with scissors and then paste them.

The pigeon and the dog he made in Malaga around 1890 are proof of this (p. 161). Over the years, albeit with a different purpose, the artist continued this practice, and at a certain point intensified it. During his stay in Paris in 1900 he sketched a *demi-monde* couple in the street and then drew himself and Casagemas in a similar pose, and cut out and pasted the figures so as to have them follow each other. Two or three years later, the artist outlined a delicate female nude, which he cut out and stuck on to shiny blue paper (p. 164). It is also worth mentioning here the many drawings of this period in which Picasso juxtaposes the most contrasting styles, from almost scrawled caricature to highly detailed realist portrait. Having settled in Paris he was introduced by Apollinaire, André Salmon and Gertrude Stein to popular fiction (*Fantômas*), films (in the local cinemas) and comic strips (The Katzenjammer Kids and Little Jimmy). What had been repressed by *fin-de-siècle* culture found an outlet and suddenly poured forth. The condition of flight was replaced by that of absorption. In the next few years, as William Rubin has noted, the artist began inserting into the post-Renaissance tradition samples of art as little known and little valued at the time as the African, the Oceanic or the Iberian.⁷⁰ This strategy, first essayed in Gósol, takes the form of a dazzling revelation in *Les Demoiselles d'Avignon* (1907). It is no exaggeration to say that all of Cubism stems from this mixing of systems of representation. In some cases, the juxtaposing of different languages is especially striking, as in *The Dream* (1908), where Picasso again combines the most disparate elements: here, a Classical drawing and the caption from an advert, 'Au Louvre. Paris' (the name of a department store as well as of the museum).

Step by step, the tendency to juxtapose very different materials was to lead to collage. At the end of 1911, Picasso inscribed some of his pictures with the words 'Ma Jolie', the refrain of a popular song of the time, and soon after that he and Braque began stencilling letters and numbers onto their canvases. Within a few months (or perhaps even weeks) Picasso was painting a series of works in which he combined the muted tones of Cubism with the strong colours of a brand of enamel paint known as Ripolin. The series of attacks on the purity of painting culminated not long after with Picasso gluing a piece of oil cloth to the

painting *Still Life with Wicker Chair* (spring 1912) and, a little later, with Braque adding three pieces of *faux-bois* imitation wood-panel wallpaper to the drawing *Fruit Dish with Glass* (September 1912). These two works marked the advent of collage, and a rapidly expanding range of materials that might be stuck onto the picture surface: newsprint, wrapping paper, advertisements for department stores, labels from bottles, cigarette packets, playing cards, sheet music, cinema programmes, etc, in a visual profusion that calls to mind the images that filled the leisure hours in turn-of-the-century middle-class homes all over Europe, and Barcelona, and above all those albums filled with trade cards, advertisements, magazine clippings, postcards and prints – an immense and unrestrained everyday imagination of which *Man Leaning against a Wall* is both a reflection and an extension.

To conclude, then: sometime between 1899 and 1904 – the former date is more likely than the latter – Picasso pasted onto a life drawing made at the Cercle Artístic de Barcelona a trade card from a box of matches. Strictly speaking, the reasons that led him to do this are unknown, but a study of the work and its context enables us to put forward a number of conjectures. First, the pasted-on item is a product of the then thriving graphic arts industry with which, around the turn of the century, the young Picasso was quite significantly involved (designing posters, cards, advertisements and menus and doing illustrations for magazines and even newspapers). Secondly, Picasso was not only a contributor, working for the new processes of serial reproduction, but also, like the rest of society, a consumer immersed in a world of mass-printed products. His eyes were bombarded by a different visuality, deployed for the most part in popular publications in which drawing and photography often shared the same space. Given that Picasso also brought together a drawing and a photograph here, it seems reasonable to suggest that the new visual context contributed, in one way or another, to *Man Leaning against a Wall*. Third, the small piece attached to the drawing calls to mind other turn-of-the-century attitudes, above all the vogue for collecting printed images, cutting them out and pasting them,

very often into albums, with the pages of which *Man Leaning against a Wall* has a number of points of correspondence, and especially with those in which trade cards (generally portraits of actresses, as in the Picasso piece) were pasted onto an illustrated background.

However, this link between the drawing and the visual backdrop of the time does not explain other aspects of the work. If we look carefully at the central character and the relations established with the attached print, we see that *Man Leaning against a Wall* has a certain compositional logic, the coherence of which derives from the triangle formed by the pasted-on piece, the signature and the man's head. In addition to integrating the trade card into the drawing, this construction gives balance and stability to the whole. At the same time, the work is also coherent in semantic terms, in so far as the little print in its dual condition as a literal representation of a woman (Cavelle) and an indirect representation of a box of matches (and thus of smoking) emphasises the masculinity of the central character, as if ironically highlighting certain features of his imaginary. Even the disjunctions inherent in the piece – the clash between the hand-drawn and the mechanically reproduced – can be situated on a similar plane, in that the presence of low culture (the trade card) can be understood as an allusion to the social standing of the figure portrayed: that is, his proletarian condition. And it is precisely this coherence, the exercise of 'realism' that underlies *Man Leaning against a Wall*, that prompts a final consideration that could be formulated as follows: although from a technical point of view *Man Leaning against a Wall* is a collage (paper, glue and different languages), the underlying premise places it closer to the artistic parameters and social practices associated with occupying the leisure hours of the time than to collage as such. When Picasso started out on the adventure of collage (in the spring of 1912) he had already been defying the rules of the Western pictorial tradition for several years in the battle for Cubism, with a mettle that, in 1899, despite the young artist's precocious gifts of daring and complexity, he was far from possessing. This difference in the accumulated depth of creative consciousness, the difference in the degree of maturation, means that any gesture of cutting and pasting will not have the same significance if it is done in

1899 as opposed to 1912 and that while we can indeed class *Man Leaning against a Wall* as a collage, it is a collage before collage.

NOTES

1. Juan Eduardo Cirlot, *Picasso. El nacimiento de un genio*. Barcelona, Gustavo Gili, 1972, p. 229. Cirlot entitled the composition *Hombre de frente* [Man seen from in front]. Many of the Picasso drawings conserved in the Museu Picasso are untitled. Most of the names by which they are now known were given them by the museum, and this is the case of *Man Leaning against a Wall*. To avoid confusion, and although some authors refer to the work by other names, I give it throughout the title by which it is identified in the Museu Picasso collection.
2. Joan Ainaud de Lasarte [et al.], *Museu Picasso. Catálogo de pintura y dibujo*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1985, p. 424.
3. Claustra Rafart, 'El rechazo de la Academia y el anhelo de modernidad: Madrid 1897 –Barcelona 1899'. María Teresa Ocaña [et al.], *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904* [exhib. cat.]. Barcelona, Museu Picasso. Institut de Cultura de Barcelona/Lunwerk, 1997, p. 122.
4. Natasha Staller, *A Sum of Destructions. Picasso's Cultures & The Creation of Cubism*. New Haven & London, Yale University Press, 2001, p. 63.
5. *Ibid.*, p. 135.
6. *Ibid.*, p. 361.
7. After his move to Paris Picasso continued to visit Barcelona: in 1906 on his way to Gósol, in 1909 for his trip to Horta, in 1910 en route to Cadaqués and in 1913 on the occasion of his father's funeral, but we can only be certain that he stayed in the family home in 1917, when he and Olga spent a few days in the city to coincide with performances by the Ballets Russes at the Liceu. See John Richardson, *A Life of Picasso*, vol. 3: 1917-1932. London, Jonathan Cape, 2007, p. 52.
8. John Richardson, *A Life of Picasso*, vol. 1: 1881-1906. New York, Alfred A. Knopf, 2007 [1st ed. 1991], p. 109.
9. Josep Palau i Fabre, *Picasso vivo. 1881-1907*. Barcelona, Polígrafa, 1980, p. 155.
10. J. Richardson, *A Life...*, op. cit., p. 109.
11. N. Staller, *A Sum of Destructions...*, op. cit., p. 103.
12. Letter from Picasso to Joaquín Bas (3 November 1897) published by Xavier de Salas, *Burlington Magazine*, vol. 102, no. 692, 1960, pp. 482-84. Currently in the Fundació Palau i Fabre, Caldes d'Estrac.
13. Daniel Ortiz, '¡Salud!'. *Barcelona Cómica*, year 1, no. 1 (13 June 1889).
14. Josep Palau i Fabre, 'Una carta de Picasso', unpublished text, fonds of the Fundació Palau i Fabre, Caldes d'Estrac.
15. Malén Gual, 'Picasso modernista'. María Teresa Ocaña [et al.], *Picasso y Els 4 Gats* [exhib. cat.]. Barcelona, Museu Picasso, 1995, pp. 103-11.
16. Josep Maria de Sagarra, *Memòries*, vol. 1. Barcelona, Edicions 62, 1981 [1st ed. 1954], p. 204.
17. A. L. de Barán, 'Arte Nuevo'. *Luz*, no. 3 (22 October 1898), p. 26.
18. See for example the preface by Raimon Casellas to his collection *Les multituds*. Barcelona, L'Avenç, 1908.

19. Mario Verdaguier, *Medio siglo de vida barcelonesa*. Barcelona, Barna, 1957, p. 20.
20. Joan Lluís Marfany, 'Burguesia, modernització cultural, catalanisme'. Pere Gabriel (ed.), *Història de la cultura catalana*, vol. vi: *El Modernisme 1890–1906*. Barcelona, Edicions 62, 1995, pp. 15–34.
21. J. M. Sagarra, *Memòries*, op. cit., p. 203.
22. Data from the article by Romà Arranz, 'De la imprenta en la època modernista', Albert García Espuche (ed.), *El modernisme*, vol. 1 [exhib. cat.]. Barcelona, Olimpíada Cultural/Lunwerg, 1990, pp. 277–86.
23. The poet Joan Oliva Bridgman (Barcelona, 1878–1914) published the collections *Brometes, corrandas y altres poesías* (1899), *Prosa vulgar (artículos sueltos)* (1900) i *Jovenesa* (1905?), and translations such as 'Polikuchka' ['Polikushka'] by Leo Tolstoy (1929?). He also wrote several librettos (*Friné, Hespèria*, etc), and the play *L'amor és cert* (1900?). Mario Verdaguier described the little-studied poet in his memoirs: 'Seated at a nearby table [in Quatre Gats, in 1899] was the poet Oliva Brigman [sic], completely alcoholised, as always, who was muttering: "Modernisme, Wagnerianism, solipsism, it's all the same." M. Verdaguier, *Medio siglo...*, op. cit., p. 103.
24. J. Palau i Fabre, *Picasso vivo...*, op. cit., p. 196.
25. *Joventut*, Barcelona, no. 22 (12 July 1900), p. 345.
26. *Joventut*, Barcelona, no. 27 (16 August 1900), p. 424.
27. *Catalunya Artística*, Barcelona, no. 13 (6 September 1900), p. 208.
28. *Catalunya Artística*, Barcelona, no. 38 (28 February 1901), p. 104.
29. *Catalunya Artística*, Barcelona, no. 17 (4 October 1900), p. 268.
30. Picasso's portrait of Ramon Suriñach is very similar in handling to those of Anton Busquets and Carles Casagemas that he had published in *Catalunya Artística*. The Suriñach portrait appeared in *La Música il·lustrada Hispano-americana*, Barcelona, no. 51 (March 1901), p. 44, according to Eduard Vallès, *Picasso: amics catalans de joventut*. Barcelona Centre Picasso d'Orta / Museu Picasso, 2009, pp. 138–39. The fact that these three drawings, so similar to one another, were published suggests that they were conceived with that intention.
31. J. Richardson, *A Life...*, op. cit., p. 154.
32. Anon. [Miquel Utrillo], 'Presentació'. *Pèl & Ploma*, Barcelona, no. 1 (3 June 1899), p. 1.
33. *Pèl & Ploma*, Barcelona, no. 80 (1 September 1901), p. 110.
34. The three portraits appeared in *Pèl & Ploma*, Barcelona, no. 65 (1 December 1900), p. 4; *Pèl & Ploma*, Barcelona, no. 81 (1 October 1901), p. 160, and *Pèl & Ploma* (Castilian edition), Barcelona, no. 8 (15 September 1900), p. 11, respectively.
35. See Marilyn McCully, 'Picasso retrata a sus amigos barceloneses'. M. T. Ocaña [et al.], *Picasso y Els 4...*, op. cit., pp. 175–86, and Malén Gual, 'Picasso modernista', *ibid.*, pp. 103–11.
36. The books were advertised in *Arte Joven*, Madrid, no. 4 (1 June 1901), p. 8. Francisco de Asís Soler also published *El hogar frío*, but little else is known about him other than he died suddenly in Tenerife in August 1903. See E. Vallès, *Picasso. Amics catalans...*, op. cit., p. 142.
37. Rafael Cansinos Assens, *La novela de un literato*, vol. 1. Madrid, Alianza, 1982.
38. Richardson (*Picasso. A Life...*, op. cit., p. 195) thinks they are magazine cuttings and Anne Baldassari (*Picasso Photographe: 1901–1916*. Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, pp. 43–45) seems to believe – the wording is ambiguous – that they are originals.
39. 'Pinzell' [Miquel Utrillo], 'Pablo R. Picasso'. *Pèl & Ploma*, Barcelona, no. 77 (1 June 1901), pp. 15–17.
40. 'Appâts pour hommes', *Le Frou-Frou*, Paris, no. 46 (31 August 1901), p. 774. In the case of 'Beuglant et chahut' (*Le Frou-Frou*, Paris, no. 48: 14 September 1901, p. 820), however, the drawings are not signed but attributed by magazine's editors with the caption 'Dessins de Ruiz'.
41. 'Aux Ambassadeurs', *Almanach Le Frou-Frou*, Paris (January 1902) and 'Étoiles de la danse', *Le Frou-Frou*, Paris, no. 148 (15 August 1903).
42. 'Delaissées', *Le Journal pour tous*, Paris, no. 28 (10 July 1902), p. 3; 'L'Abandonnée' and 'Leur Esthétique', *Le Journal pour tous*, Paris, no. 29 (17 July 1902), p. 3 and p. 6, and 'Le Bon Auteur', *Le Journal pour tous*, Paris, no. 30 (24 July 1902), p. 6.
43. 'Pour de faire gober des hommes'. *Gil Blas Illustré*, Paris, no. 30 (25 July 1902).
44. For more on Josep Oller see Marilyn McCully, *Picasso in Paris, 1900–1907* [exhib. cat.]. New York, The Vendôme Press, 2011, p. 62.
45. *El Liberal* was founded in Madrid in 1879 and the Barcelona edition launched on 6 April 1901. The paper proclaimed its independence, its unshakeable faith in democratic values and the desire 'to be in all things and for all' (*El Liberal*, Barcelona, 9 April 1901, p. 1). See, too, Josep Maria Huertas (ed.), *200 anys de premsa diària a Catalunya*. Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya/Arxiu Històric de la Ciutat/Col·legi de Periodistes de Catalunya, 1995, p. 304.
46. At least in the issues of 14, 21 and 28 June and 5 July 1903 and January 1904 of the *Il·lustració Catalana*. Thirty years later the same firm used the drawing again to promote another product, Protocoal Agell: the advertisement appeared in the magazine *Menage* in January and March 1933. The latter datum is from the fonds of the Fundació Palau i Fabre, Caldes d'Estrac.
47. Walter Benjamin; R. Tiedemann (ed.), *The Arcades Project*. Cambridge (MA) & London, Harvard University Press, 1999 [1st ed. 1982], p. 550.
48. Francesc Fontbona, 'Las ilustraciones y la reproducción de sus imágenes'. Eliseu Trenc (ed.), *La prensa ilustrada en España: Las ilustraciones 1850–1920* [Colloque du Centre de Recherches sur la presse ibérique et latino-américaine, PILAR (Rennes. 1992)]. Montpellier, IRIS, Université Paul Valéry, 1996, pp. 73–79.
49. On the origins of the photoengraving process see Federico Cajal, 'Bellas Artes', *La Ilustración*, Barcelona, no. 254 (13 September 1885), pp. 574–76, and Francesc Fontbona, 'La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas', *Summa Artis*, vol. xxii. Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 436 & ff. See, too, Lou Charnon-Deutsch, *Hold That Pose. Visual Culture in the Late Nineteenth-Century Spanish Periodical*. University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2008, p. 49 & ff.
50. J. Palau i Fabre, *Picasso vivo...*, op. cit., p. 196. The photograph that inspired Picasso was published in *Joventut* (Barcelona, no. 11, 26 April 1900, p. 169) as an illustration to a poem by J. Oliva Bridgman, 'Oda a Friné', and was ascribed to Christiansen.
51. *Pèl & Ploma*, Barcelona, no. 24 (11 November 1900), pp. 2–4; no. 55 (1 June 1900), p. 10; no. 36 (3 February 1900), p. 12; no. 42 (17 March 1900), pp. 2–3, and no. 82 (1 November 1901), pp. 161–63 and 166, respectively.
52. In the Editorial in the first issue Utrillo rejected the publication of photographs in magazines, claiming that this was 'a preference from the Pyrenees down'. See Anon. [M. Utrillo], 'Presentació', *Pèl & Ploma*, op. cit.
53. Santiago Rusiñol, *Fulls de la vida*. Barcelona, Tipografia L'Avenç, 1898, p. 9.
54. Anon. [M. Utrillo], 'El dibuix de la capçalera'. *Pèl & Ploma*, Barcelona, no. 8 (22 July 1899), p. 2.
55. Anon. [M. Utrillo], 'Els instantanis de "Pèl & Ploma"'. *Pèl & Ploma*, Barcelona, no. 8 (22 July 1899), p. 2.
56. Anon. [M. Utrillo], 'El dibuix de la capçalera'. *Pèl & Ploma*, op. cit.
57. Francisco de A. Soler, 'Crònica de arte'. *Arte Joven*, Madrid, preliminary issue (10 March 1901), p. 2.
58. Apel·les Mestres, 'La ciencia aplicada a la seguridad pública'. *Hispania*, Barcelona, no. 4 (15 April 1899), p. 16.
59. The exceptions are Eliseu Trenc, *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*. Barcelona, Gremi d'Indústries Gràfiques de Barcelona, 1977; Francesc Fontbona, 'El cromó, un gènere genuí de les acaballes del segle XIX'. *Serra d'Or*, Barcelona, no. 349 (December 1988), pp. 67–74; Enric Satué, *El diseño gráfico. Desde los orígenes a nuestros días*. Madrid, Alianza, 1988, and Rosario Ramos Pérez, *Ephemera. La vida sobre papel* [exhib. cat.]. Madrid, Biblioteca Nacional, 2003.
60. There is a portfolio of pictures and press clippings for Cavelle, known in theatrical circles as Adeline Cavell, in the Département des Arts du spectacle of the Bibliothèque nationale de France, Paris.
61. J. F. Sanmartín Aguirre, 'Los álbums'. *La Ilustración*, Barcelona, no. 470 (3 November 1889), p. 695.
62. *Ibid.*
63. Georg Simmel, 'Soziologische Aesthetik' (1896). Reprinted in K. P. Etkorn (ed.), *Georg Simmel. The Conflict in Modern Culture and Other Essays*. New York, Teachers College Press, 1968, p. 69.
64. J. F. Sanmartín, 'Los álbums', op. cit.
65. Herta Wescher, *Historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976 [1st ed. 1974], p. 13 & ff.
66. Jacques Deslandes, Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma*. Paris, Casterman, 1968, p. 217.
67. Anon., 'Notas', *Arte Joven*. Madrid, no. 1 (31 March 1901), p. 7.
68. Jaime Sabartés, *Picasso. Portraits et souvenirs*. Paris, L'École des lettres, 1996 [1st ed. 1946], pp. 139–43.
69. Brassai, *Picasso & Co*. London, Thames & Hudson, 1966, p. 23.
70. William Rubin, 'Picasso and Braque: An introduction'. W. Rubin, *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York, The Museum of Modern Art, 1989, p. 38.