

LOS ARTRÓPODOS EN LA OBRA DE PABLO PICASSO

V. J. Monserrat

Departamento de Zoología y Antropología Física, Facultad de Biología. Universidad Complutense, E - 28040 Madrid, España (Spain)
– ARTMAD@eucmax.sim.ucm.es

Resumen: Se realiza una descripción de los artrópodos utilizados en la obra de Pablo Picasso y se analiza su intencionalidad, su significación y su repercusión en otros artistas vinculados al cubismo.

Palabras clave: Arthropoda, Picasso, etno-entomología, pintura, arte, cubismo.

Arthropods in the work of Pablo Picasso

Abstract: A description is given of the arthropods used in the work of Pablo Picasso, and an analysis is made of its intentionality, significance and repercussion on other artists linked to cubism.

Key words: Arthropoda, Picasso, ethno-entomology, painting, art, cubism.

Introducción

Al margen de todo el inmenso acerbo bibliográfico específicamente dedicado al Mundo del Arte, que forma el cuerpo de doctrina de toda una rama del saber humano y de varias Licenciaturas Universitarias específicas, son magníficas y generalmente accesibles al gran público las publicaciones que las editoriales especializadas dedican y han dedicado al Arte o mejor dicho a las llamadas Bellas Artes, tanto a sus diferentes componentes, sea Arquitectura, Pintura, Escultura, etc., como a las diferentes épocas, estilos, culturas, escuelas y corrientes artísticas o diferentes aspectos de la vida y la obra de los más afamados artistas.

También existen numerosas obras dedicadas al propio concepto, origen y evolución del Arte, y también se han editado obras, y más recientemente páginas webs, dirigidas al gran público con la visión de diferentes personajes o actividades humanas vistas a través del Arte, principalmente la Pintura y la Escultura, tan diversas como Don Quijote, los temas religiosos, la medicina, la antropología, la danza, la aeronáutica, la jardinería, el paisaje, el mar, los volcanes, las ruinas, la historia de la Humanidad, la psicología, el erotismo, la homosexualidad, la mujer, las hadas, el vino, el cine, los pósters de las películas italianas, los OVNIS, el deporte, y un largo etc.

En relación a las Ciencias Naturales, y quizás por ser la Biología la única entre las Ciencias que ha estado desde siempre ligada al mundo del Arte, probablemente porque desde sus inicios el Arte ha intentado plasmar e imitar la Naturaleza, son también proporcionalmente abundantes las publicaciones que han dedicado atención al Mundo Natural dentro del Arte.

Dentro de él, el Mundo Vegetal ha estado muy presente, y las flores y los árboles de todo tipo, así como los jardines, los bosques o algunas plantas específicas como las rosas, las sequoias, etc., han sido motivo de numerosas obras dedicadas a su representación en el Arte.

Obviamente, también el Mundo Animal ha despertado la atención en la bibliografía dedicada al Arte. Multitud de obras se han publicado sobre el tema general de *Los Animales en el Arte*, aunque, curiosamente, apenas han tratado a nuestros familiares *bichos*, es decir los insectos, los arácnidos,

los ciempiés o los crustáceos, incluidos dentro del Reino Animal en el grupo que la Zoología denomina Artrópodos, y no hay más que revisar sus índices para observar que estos estudios parecen estar monopolizados por toros, caballos, perros o gatos, por los animales de caza o de granja, así como por fieras, animales exóticos o aves y otro tipo de animales como osos, lechuzas, búhos, loros, dodos, monos e incluso dragones o dinosaurios, y pocas veces se han tratado otros animales de menor tamaño o menos llamativos.

Es cierto que estos grandes animales son los más representados en el Arte y, por ello, es lógico que haya magníficas obras que los hayan tratado en relación con el Arte. Sin embargo, parece como si hubiera habido una especial animadversión a tener en cuenta a los Artrópodos, a estudiarlos y a considerarlos en este tipo de obras, hechos que han inducido a obviarlos de forma casi sistemática en la mayoría de estos estudios generales y más demuestran una marcada preferencia o sesgo antropocéntrico por parte de los autores en considerar este tipo de animales superiores en el Arte, que la propia realidad.

Por supuesto existen numerosas publicaciones, artículos y páginas webs que versan sobre los Artrópodos en el Arte de ciertos Pueblos Nativos y de civilizaciones, culturas y manifestaciones que abarcan desde el Arte Prehistórico al Grafiti, así como otras que aportan datos relacionados con los *bichos* en determinados yacimientos arqueológicos, asentamientos o enterramientos de diversos pueblos y culturas, así como otras que tratan ciertos Artrópodos en particular, como pueden ser la mosca, la araña, la mariposa, la mantis, el Escarabajo Sagrado, la cigarra, la libélula, el ciervo volante, el escorpión, etc., pero en general son proporcionalmente escasos los trabajos que tratan a los *bichos* utilizados en las manifestaciones culturales, estéticas y/o artísticas humanas.

Uno de los ejemplos más ilustrativos sobre la falta de obras entomológicas (en sentido Linneano) dentro del mundo del Arte lo tenemos en el caso de Pablo Picasso, uno de los artistas más prolíficos, uno de los que posee, junto a Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Van Gogh o Salvador Dalí, un mayor acerbo bibliográfico y del que se ha escrito y

publicado hasta la saciedad (a veces de forma manipuladora, sesgada o intencionada), e incluso en relación con sus animales (Marrero, 1952; Cox & Povey, 1995), pero cuya obra entomológica ha sido proporcionalmente muy poco tratada y es muy poco conocida.

Esta parcela de la obra picasiana, como máximo exponente del Arte del Siglo XX, y del Cubismo en particular, es el motivo de la presente contribución con la que iniciamos una serie de estudios que sobre estos temas serán progresivamente editados, y cuya presentación ha quedado suficientemente justificada con esta común introducción.

Los artrópodos en la obra de Picasso

No consideramos necesario introducir demasiado a un artista tan suficientemente conocido como Pablo Ruiz Picasso (Málaga 1881 - Mougins 1973), ni tratar más que sucintamente su biografía, personalidad y evolución artística que son de sobra conocidas y además aportamos webs y bibliografía para el lector interesado. Sólo centraremos su controvertida, perturbadora, admirada, idolatrada y atacada figura y obra en el contexto que le tocó vivir y haremos algunas referencias necesarias en relación al tema entomológico que nos ocupa.

Es difícil hacer una breve síntesis de lo que representa la figura de Picasso para la evolución del Arte y de la Pintura y la Escultura en particular, y cuya obra a nadie ha dejado indiferente. Los Impresionistas habían sido los primeros en intentar cambiar los moldes academicistas heredados y generar nuevas propuestas, no sólo en el mercado del Arte, sino entre los propios espectadores aún acostumbrados al amanerado código academicista tradicional. Los llamados Post-Impresionistas (1885 - 1905) habían abierto nuevas vías y, conforme iba entrando el siglo XX, otros movimientos como el Art Nouveau (1880 - 1910), el Modernismo (1890 - 1940), el Pictorialismo (1895 - 1910), el Fauvismo (1898 - 1908), el Constructivismo (1913 - 1930) o el Art Decó (1920 - 1935) iban abriendo nuevas vías expresivas en los diferentes campos del Arte, desde la Pintura a la Arquitectura, mientras que otros movimientos se alejaban aún mucho más violentamente de la estética establecida. Entre ellos destaca el Expresionismo (1905 - 1945), el Dadaísmo (1916 - 1924), el Surrealismo (1924 - 1955) y especialmente el Cubismo (1908 - 1920). Dentro de él destaca la figura y obra del infatigable Pablo Ruiz Picasso, cuya inventiva ilimitada de formas y estilos, inquietud, tesón, precisión en su ejecución, intuición y brillante resolución, unidos a su carácter insolente, polivalente, descarado (y contradictorio) liberó al Arte del yugo de las reglas del “buen gusto” y de sus férreas normas, haciendo de él el gran genio de la Pintura Contemporánea y, sin duda, la figura más destacada de la pintura del siglo XX y uno de los mayores exponentes del Arte del siglo XX, centuria tan ambiciosa como fue él y que ha aportado a la Humanidad el mayor número de cambios y avances.

En sus primeros balbuceos academicistas alentados por su padre (profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Telmo de Málaga y conservador del obsoleto Museo Municipal) y tras su estancia de cuatro años en La Coruña (donde su padre había sido nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes) y en Madrid (de paso en 1895 y estancias de 8-9 meses en 1897 y otra de 4 meses en 1901 y varias de paso) cuando fue mandado a estudiar a la Academia de San

Fernando y entró en contacto con El Prado y con Toledo y en sus temas religiosos durante su juventud y en su primera etapa en Barcelona (*Primera comunión* y *Ciencia y caridad*, 1896) ya mostraba impresionantes recursos pictóricos, una encomiable libertad en el uso de los materiales y una enorme seguridad en su trazo. Tras este periodo poco puede interesarnos de su obra artropodiana durante el llamado *Periodo de Barcelona* (desde 1895 a 1904 con diferentes ausencias ocasionales y que frecuentó en un sinnúmero de visitas posteriores), cuando su padre obtiene una cátedra en la Escuela de Bellas Artes de La Lonja (Llotja), trasladándose la familia en 1895 a esta ciudad que suponía un centro artístico de gran vitalidad que invocaba *La Renaixença* y donde el Modernismo en la Arquitectura y las Artes Decorativas convivían con poetas y pintores como Utrillo, Zuloaga, Nonell, Urgell, Pallarés, Sabartés, Vidal, Raventós, Mir, Canals, Casas o Rusiñol y escultores como Manolo Hugué y Julio González y que hasta su traslado definitivo a París sería su ciudad de residencia. En cualquier caso algún dibujo de esta época ya posee elementos artropodianos y en ellos refleja una cierta capacidad en la caricatura y desde luego un gran sentido del humor. Con una edad de 18-19 años deja constancia de una innegable observación/recuerdos de sus contactos con algunos insectos (además de una evidente “mala mano” para las letras/ortografía heredada de su aborrecida y odiada escuela) y no hay más que observar el rápido dibujo del acridido (Fig.1) para demostrar que más de un saltamontes habría pasado por sus manos infantiles, como también podría deducirse en la obra de Jules Renard *Histoires Naturelles* (1896) que ilustró su admirado Toulouse Lautrec.

Bastante más tarde Barcelona reconocerá su paso por esta ciudad (1895-1904) con la inauguración en 1963 del Museo Picasso (principalmente a través de la donación de Sabartés, de sus familiares de España y de las obras ya existentes en el Museo de Arte Moderno, así como donaciones de coleccionistas catalanes), como después reconocería París, su ciudad adoptiva, en 1985 (a través del acuerdo de sucesiones de sus herederos en 1977 que incluía 229 cuadros, 137 esculturas y cientos de grabados y dibujos) y Málaga, su ciudad natal, en 2003 (con parte de la colección de sus herederos).

Después alternaría Barcelona y París (1900 - 1904) donde no acababa de ser reconocido en ninguna de las dos ciudades y ya en la entonces Metrópoli del Arte por excelencia se liberaría de los tabúes y del conservadurismo hispano y hallaría la libertad junto nuevos poetas, pintores y artistas y en una misérrima existencia en el aún casi rural Montmartre, no exenta de dignidad y también de buen humor y llegarán los conocidos *Periodo Azul* (1901 - 1904) y *Periodo Rosa* (1905 - 1906) que anticipan su clasicismo de los años veinte y que con influencias de Greco, Toulouse Lautrec, Ingres o Nonell (y del suicidio en 1901 de su amigo Casagemas) reflejan en azules su dolor y su tristeza y la incomunicación, la melancolía, la vida bohemia, la soledad y la marginalidad social de personajes perdedores, locos, mendigos o ciegos de rostros macilentos y seres sórdidos, aislados, ausentes, con gestos de pena, soledad y sufrimiento que viran hacia el rosa a través del mundo del circo (el Medrano, que visitaba con frecuencia) y otros temas con aire marcadamente melancólico (*Autorretrato*, 1901, *Mujer en azul*, 1901, *El viejo guitarrista ciego*, 1903, *La celestina*,

1904, *Acróbata con arlequín*, 1905, *Familia de acróbatas con un mono*, 1905, *Madre e hijo*, 1905, *Le meneur de cheval*, 1906 o *La cabeza*, 1906), obras que reflejan un período lleno de dificultades y privaciones (aunque bastantes menores de las que las leyendas mencionan) y que le fueron revelando como un artista particularmente original.

Posteriormente los diversos museos parisinos le fueron abriendo el horizonte y su interés por el Arte Clásico, por Cézanne, por la Escultura Ibérica y sobre todo por las máscaras africanas y el Arte de Oceanía que tanto habían influido en autores como Vlaminck, Derain y Matisse y que junto a Apollinaire admiró en el Museo del Trocadero. A través ello vehiculiza su contenida energía y apunta un nuevo giro en su obra desde 1906 e inicia sus *Periodo Protocubista* o *Africano* (1906 - 1908) y *Cubista* (1908 - 1916) con obras tan violentas y rompedoras como *Las señoritas de Avignon* (1907), cuyo rechazo generalizado, especialmente entre sus más íntimos, le indujo a un nuevo proceso depresivo y a querer “abandonar todo para dedicarse a cantar” - no será la última ni era la primera vez que tuvo este pronto, ya en 1895 con 13-14 años le prometió a Dios abandonar la pintura si salvaba a su hermana Conchita (1887 - 1895) que poco después fallecería de difteria o en 1901 y en 1908 tras el suicidio de sus amigos Casagemas y Wiegels - pero que, afianzadas sus teorías sobre el volumen de las cosas durante sus estancias en Gósol y Horta de Ebro (1906, 1909) germinó en él la idea del Cubismo, estilo que desarrollará junto a Georges Braque (hasta entonces en las filas del fauvismo y al que conoce en 1907 a través del poeta Apollinaire) y al que se sumará más tarde (1910) el madrileño Juan Gris, generando la Escuela Cubista o Cubismo (1908 - 1920), con obras como *Arlequín* (1915) o *Los tres músicos* (1921) y sus conocidos y coincidentes retratos y composiciones casi monocromas como obras más características, tanto de Picasso como de Braque. Este Movimiento austero e intelectual abre definitivamente la Pintura, la Escultura y el Arte a la verdadera Modernidad. Se toma 1906 (año de la muerte de Cézanne y año en el que Picasso adoptará definitivamente su trayectoria cubista y el Fauvismo se afianza como nueva alternativa) el año de tránsito entre el Arte del Siglo XIX y el XX.

Le seguirá un *Periodo Neoclasicista / Clasicista / Naturalista* (1917 - 1924/7) con gran influencia de su estancia en Italia y de Ingres y llegará su boda en 1918 con la bailarina rusa Olga Kokhlova (1891 - 1955), su primera esposa con quien mantuvo una turbulenta relación hasta 1935, y el nacimiento de su primer hijo Pablo (Paul) (1921 - 1975) con apasionada participación en decorados y figurines teatrales y temas románticos e infantiles y una *Época Surrealista*, movimiento al que se alió en 1925 y que afectó a su obra entre 1928 - 1932, introduciendo figuras distorsionadas, con mucha fuerza y no exentas de rabia y furia y que le servirá como elemento de ruptura con todo lo anterior, siendo *La danza* (1925) unas de las obras más representativas de este periodo.

Posteriormente se acentuará la crisis emocional y llegará la ruptura con su mujer (1935) y el nacimiento ese año de su hija Maya, fruto de su relación con Marie Thérèse Walter (1909 - 1977). Un año después (1936) se produce el sublevamiento militar franquista en España, conoce a Dora Maar (1907 - 1997) y comienza su *Época Expresionista* tras su nombramiento en 1936 (más bien honorífico que efecti-

vo) como director del Museo del Prado por el Gobierno Republicano Español. Este periodo, con la *Guerra Civil Española* primero y la *Segunda Guerra Mundial* después, generarán en él un enorme impacto y una angustia similar a la que antes había ejercido *La Guerra de la Independencia* (1808 - 1814) en su compatriota Francisco de Goya y afianzará su compromiso político con el Partido Comunista (1944) (aunque firme de ideas teóricas, y a pesar de sus sandalias y su camiseta de rayas, acabó siendo, como Matisse y tantos otros artistas coetáneos, un acaudalado burgués que sus biógrafos “justifican” por las exigencias de la compañera de turno), alejándole de cualquier referente religioso (fue más agnóstico que ateo y más bien anticlerical que antirreligioso, ya que, a pesar de mostrarlo de forma evidente desde sus obras iniciales y otras como el *Entierro de Casagemas* de 1901 que son evidentes ejemplos, por la Iglesia bautizó a su primer hijo Pablo y existen ciertas referencias “religiosas” en la educación de su hija Maya). No obstante este sentimiento persistió y quedó reflejado en sus numerosas obras sobre el tema de la *Crucifixión* (1919, 1930, 1932) y más de uno ha intentado entreverlo en obras como *Familia de acróbatas con un mono* (1905) o *El hombre con cordero* (1943) (sobre esta obra Picasso siempre negó el simbolismo religioso “No tiene nada religioso, decía ¡El hombre podría llevar un cerdo en vez de un cordero. No hay ningún simbolismo. Sencillamente es bonito!”), así como en ciertas referencias a Calvarios o lejanas cruces de algunas de sus obras.

Esta época genera su marcado acento antimilitarista y pacifista en contra del dolor y el sufrimiento del ser humano ante la capacidad destructiva y la crueldad humana, sentimientos que reflejará en su obra, siendo *Guernica* (1937) la obra más representativa de esta época, que fue encargada por el Gobierno Republicano, fue exhibida en el Pabellón Español de la Exposición Universal de París de ese año y que se convertiría en el cuadro más famoso y reproducido del siglo XX.

Por último el llamado *Periodo de Vallauris*, ciudad donde nacieron sus hijos Claude (1947) y Paloma (1949), frutos de su relación entre 1943 - 1953 con Françoise Gilot (1921), circunstancias que favorecieron la realización de cuadros más infantiles y maternos, rebosantes de ternura y felicidad y donde siguió investigando y trabajando infatigablemente con una extraordinaria libertad dionisiaca en enormes murales como *La guerra y La Paz* (1952), *Massacre en Corée* (1951), *La Baignade* (1957), en el grabado (cientos de litografías que realizó en la imprenta de Fermande Moulot) y sobre todo en la cerámica en la que se había iniciado con Paco Durrio en 1906 y donde volvió a encontrarse con la *Tierra (Diosa) Madre* de la que hablaremos (realizando cerca de 2000 piezas) y llegarán sus últimos años con Jacqueline Roque (1926 - 1986) en Vallauris, Vauvenargues, Nôtre-Dame-de-Vie y Mougins, donde le encontró la muerte a los 91 años (1973) cuando trabajaba en la serie sobre *La Ronda nocturna* de Rembrandt, fecha tras la cual se ha estimado su producción en unas 35.000 obras (sin contar los 30.000 grabados que declararon sus herederos), siendo el pintor que cuenta con obras en más museos en todo el mundo, además de figurar en el *ranking* mundial en las subastas de arte.

Es indudable que la figura humana es el centro de su producción. Mayoritariamente masculina en sus primeros

años, y se ha hablado tanto de la importancia de lo que para su obra tuvieron sus estancias en Horta de Ebro/ o de Sant Joan (la primera fue con Pallarés en 1898 y segunda con Fernande Olivier en 1909) y el contacto con lo rural, con las cosas y objetos sencillos y con los materiales primitivos y su concepción sobre el cubismo, además de familiarizarse con el catalán y desarrollar sus inclinaciones juveniles mostradas durante esa estancia de ocho meses con Pallarés en Horta de Ebro y sus escapadas a la Cueva de Ports del Maestrat con el gitanillo y también pintor Fabián de Castro, quien también lo visitó en Bateau Lavoir, y quien podría ser el modelo “atleta” de sus retratos de 1909 e impulsor de la perdida obra que allí realizó *Idilio*, con dos pastores en aquel entorno o de la controvertida *Gitanillo* (1898) y los abundantes desnudos masculinos de corte clásica en estos años. Otros pasajes de su juventud lo sugieren, como su personal relación con Casagemas y la anécdota de “ser pillados *in fraganti*” cuando la “busca talentos” Berthe Weil fue a comprar obra a su común estudio en Rue Gabrielle o su particular e íntima relación con Max Jacob con quien, entre otras cosas, “aprendió” francés.

Al margen de estas anotaciones, es especialmente la figura femenina, la que es mayoritariamente omnipresente en su producción. Sus relaciones con las mujeres (entre las más conocidas Ángeles que conoció en 1895, Rosita en 1896, Carmen en 1897, Germaine en 1901, Marguerite, Alice, Madaleine, Fernande en 1904, “Eva” en 1909, Gaby en 1915, Pâquerette e Irène en 1916, Olga en 1917, Marie-Thérèse en 1927, Dora en 1936, Françoise en 1943, Geneviève en 1951, Sylvette y Jacqueline en 1954), con relaciones solapadas y muy tumultuosas en ocasiones (en febrero de 1944 tenía 63 años y una mujer legítima y un hijo: Olga y Paulo, una amante y una hija: Marie Thérèse y Maya, una amante hacía ocho años: Dora y una nueva amante: Françoise...) que van a afectar muy seriamente a su comportamiento hispano (era extremadamente machista y más aún celoso) y especialmente a su obra que es mayoritariamente retratística (y además de actuar como modelos y cohabitar en sus obras, les darán vástagos que también aparecerán en ellas y reflejarán maternidades y temas infantiles y femeninos donde mostrará un envidiable optimismo pagano ante la alegría de la vida y el placer de las pasiones amorosas humanas). Su forma de vida le generó - y aún genera- multitud de críticas de los círculos más academicistas, de los moralistas y de los que sienten agredida la moral establecida, sin valorar (al margen de por su parte le competa) la férrea legislación entonces vigente del *Código Napoleónico* que le impedía formalizar “oficialmente” alguna de sus relaciones y le obligaba incluso a mantener como “adulterinos” a sus propios hijos, como fue el caso de Maya (no reconocida hasta la *Ley de Filiación* de 1972) y la *Ley de Hijos adulterinos* de 2001 (que permitió reconocer a alguno de sus descendientes como herederos legítimos).

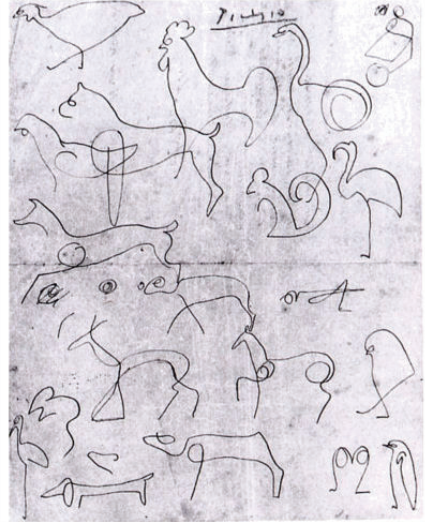
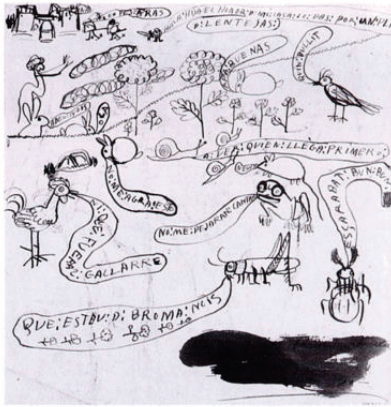
Picasso encontró en la imagen de la mujer una fuente inagotable de recursos donde plasmar sus cualidades artísticas y creativas, pero también sus emociones, miedos y deseos, bebiendo en fuentes arcaicas de la mediterránea y fecunda *Diosa Madre*, tan vinculada con las abejas y las *Damas Ibéricas*, hundiéndose aún más profundas raíces en la Cultura Egipcia, Africana, de Chavín en Perú e incluso en la Prehistoria.

Ya desde la infancia en Málaga le resultaban excitantes los voluminosos miembros de sus tías Eladia y Eleodora cuando, debajo de la mesa, descubrió la sexualidad y de adolescente añadió a sus fantasías los pechos femeninos, las casetas de baño en las playas de La Coruña, Riazor y Betanzos (1891), elementos que afectarán a sus obras y al tratamiento de la figura femenina en ellas, en este caso en las playas de Dinard, Saint Tropez, L'Écluse, Boisgeloup, Cap d'Antibes o La Garoupe, con inclusión de Artrópodos en algunas de ellas (Fig. 2, 11, 17).

Aún así, y a pesar de sus elementos subversivos, innovadores y de ruptura con los cánones vigentes, de sus inagotables propuestas y de sus reformadoras aportaciones de materiales, técnicas y composiciones al Arte Contemporáneo, no deja de resultar un pintor bastante clásico en su concepción, que utiliza la simetría, el encuadre, el volumen, la frontalidad, la perspectiva cónica-central y la representación observada de los objetos que pinta, cubistas en su etapa cubista, distorsionadamente surrealistas cuando se asoma a los surrealistas o expresionistas cuando bebe del Expresionismo, pero que siempre se mantuvo muy ligado a la referencia figurativa. Es cierto que, a veces, se acercó a la abstracción, pero nunca llegó a ser abstracto y, a pesar de la vehemencia de sus obras, pocas veces abandonó lo figurativo, y objetos como una guitarra, un florero, una palmera, una vela o un cazo son perfectamente identificables como tales, como lo son una langosta, un bogavante o un cangrejo, si bien dentro de su personal estilo y siempre ha mirando a través de ellos, más que mostrando lo que parece haber pintado. Ya Picasso había manifestado “*un pintor debe*

► De arriba a abajo y de izquierda a derecha: Pablo Picasso, **Fig. 1:** *El parloteo* (1899/1900), pluma sobre papel (23 x 21,9 cm), Museu Picasso, Barcelona. **Fig. 2:** *La Pulga* (1936), aguatinta (36 x 28 cm), Victoria & Albert Museum, Londres. **Fig. 3:** Estudios para la ilustración de *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* de Apollinaire (1907), tinta sobre papel (26 x 20,7 cm), Musée Picasso, Paris. **Fig. 4 – 9:** *La abeja, La araña, El saltamontes, La avispa, La mariposa y La libélula* (1942), aguafuerte, punta seca y aguatinta (todos 10.33" x 7.99" salvo 8: 10.45" x 7.99") de la *Histoire Naturelle* de Buffon, colección particular. **Fig. 10:** *Gato y araña* (1946), tinta china y guache sobre papel, Musée Picasso, Paris. **Fig. 11:** *Suite 156* (1971), aguafuerte (37 x 50 cm), Musée Picasso, Paris. **Fig. 12:** *Bogavante y botella* (1948), óleo sobre lienzo (50 x 61 cm), Colección privada, Zurich (de Cox & Poverly, 1995).

► From top to bottom and from left to right: Pablo Picasso, **Fig. 1:** *The chatter* (1899/1900), pen on paper (23 x 21.9 cm), Museu Picasso, Barcelona. **Fig. 2:** *The flea* (1936), aquatint (36 x 28 cm), Victoria & Albert Museum, London. **Fig. 3:** Studies for the illustration of *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* of Apollinaire (1907), ink on paper (26 x 20.7 cm), Musée Picasso, Paris. **Fig. 4 - 9:** *The Bee, The Spider, The grasshopper, The wasp, The Butterfly and The dragonfly* (1942), etching, aquatint and dry point (all 10.33" x 7.99" except 8: 10.45" x 7.99") of the *Histoire Naturelle* of Buffon, private collection. **Fig. 10:** *Cat and Spider* (1946), china ink and guache on paper, Musée Picasso, Paris. **Fig. 11:** *Suite 156* (1971), etching (37 x 50 cm), Musée Picasso, Paris. **Fig. 12:** *Lobster and bottle* (1948), oil on canvas (50 x 61 cm), Private Collection, Zurich (from Cox & Poverly, 1995).



observar la Naturaleza, pero nunca confundirla con la pintura” y, de hecho, una de las máximas cubistas era “*pintar no lo que veían, sino lo que pensaban*” y es famosa su frase “*una cacerola puede gritar*” y en esta línea la de Braque: “*escribir no significa describir, pintar no significa copiar*” y por todo ello recurriremos a la interpretación de los artrópodos de sus cuadros, más que a su mera presencia o constatación.

En relación a su extenso bestiario, la única excepción en la objetivación de los objetos sea la animalización de la figura humana que, además, va a ser el rasgo definidor del ser humano como animal picasiano, pero sin perder la imagen de la figura humana como tema central de todo arte que se considere clásico o clasicista. Al margen de estos seres antropomorfos (especialmente el Minotauro y/o el toro = masculinidad, brutalidad, pasión y deseo, de lejanas raíces cretenses y mitraicas) y el fauno, que están (autobiográficamente) presentes en multitud de sus obras, sobre todo en sus ensoñaciones erótico-sexuales y en sus tauromaquias de marcadas añoranzas hispanas, mezcla de lo bárbaro y refinado, de la crueldad y la sutileza, de la brutalidad y la elegancia, debe resaltarse su fijación por el caballo (símbolo del orgullo, la elegancia, la fidelidad y la voluntad, también de marcadas raíces mediterráneas) y que junto con el citado e idolatrado toro refuerzan su dualidad racional - animal humanas.

Al margen de estos omnipresentes animales (toro/caballo), otros ofrecen un marcado carácter simbólico como el gallo / Resistencia Francesa (1944) o la Paloma / viva / muerta como imagen de los civiles masacrados (1941) o de la ansiada Paz (1949), elementos que reiterará en sus archiconocidas y antimilitaristas *Palomas de la Paz* (símbolo elegido en 1949 por Louis Aragón para el *Congreso Mundial de Partidarios de la Paz*, más siguiendo los gustos colombófilos de su padre que los propios, aunque lo usó como el nombre que dio a su hija nacida ese año).

Otros elementos zoológicos en la obra de Picasso no son en absoluto infrecuentes, sino que, por el contrario, tienen un papel importante en su obra como herencia de la iconografía animalística en el Arte Occidental. En ocasiones son protagonistas, como en algunas de sus conocidas esculturas como *La grulla* (1942), *La cabra* (1950) o *Mandril con su cría* (1951), de marcadas connotaciones a la fecundidad/maternidad, o bien forman parte importante de muchas de sus obras potenciando y dialogando dentro de las escenas tratadas. En estos casos siempre se nos ofrecen con gesto alegre, tierno y amable, resultando por ello muy familiares y próximos, bien por la persistente inclusión de animales domésticos, bien de mercadería-consumo-mesa o bien urbanos (perros, palomas, gallos, gatos, lenguados, búhos / lechuzas, cabras, corderos, conejos, etc., y en menor medida cerdos, elefantes, cuervos, monos, peces de colores, pulpos o erizos de mar) que son utilizados con diferentes significados que veremos en alguno de los casos que nos ocupan.

Picasso fue un gran fetichista (casetas de baño, mechones de cabellos, uñas cortadas, llaves/llaveros, collares de perlas, etc.), pero sobre todo era, aunque lo negó hasta la saciedad, muy supersticioso (tendencia mamada tanto de su país natal como de su ámbito familiar, y su nombre de registro: Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Crispín Crispiniano de la Santísima Trinidad Ruiz y Picasso es bastante ilustrativo al respecto y

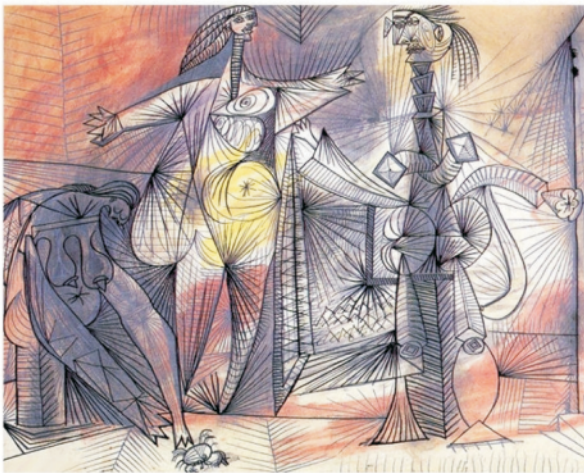
el conocido episodio de su propio nacimiento tras el cual volvió a la vida con el humo del habano de su tío Don Salvador marcan este carácter hispano desde el inicio de su existencia) y odiaba ver un paraguas abierto en una habitación o unas tijeras o un sombrero sobre una cama y entre sus animales más significativamente supersticiosos se encuentran los gatos negros (que incluye con esta sugerencia en su *Retrato de Dora* de 1941) y de los que hablaremos en alguna de sus obras artropodianas (Fig. 10, 13, 14).

Es conocida la pasión que sentía por los animales, y esto queda reflejado en su obra, pero en general huye de aquellos animales que poseen connotaciones maléficas, vinculadas al dolor o relacionados con la simbología o las creencias religiosas o morales, salvo cuando lo requiere para potenciar el tema elegido (Fig. 18) y repara especialmente en los animales domésticos como el gato (sin demasiado refinamiento: “*No me gustan los gatos de lujo que ronronean en el sofá del salón, pero me encantan los gatos que se han vuelto salvajes, con el pelo erizado...*”) con los que compartía su espacio y sus emociones (gatos y algún perro le acompañarían desde Montmartre y luego se añadirían una mona, un búho y dos cabras) y que aparecen con mucha frecuencia en muchas de sus obras más íntimas y familiares, especialmente en retratos y en todas aquellas obras que, paralelamente la imagen de sus propios y más íntimos sentimientos, reflejando sus propios miedos, el gozo y la alegría de vivir, la sensación de libertad, el placer de las cosas y la dicha de existir y de amar. El gato es, excepción hecha del toro, el caballo y las palomas, el animal más frecuente de la obra picasiana y lo ofrece como protagonista y espejo de sus sentimientos y en obras como *Gato atrapando pájaro* (1939) o *Gato y pájaro* (1939) reflejarán su decepción ante la entrada de la “Tropas Nacionales” en Madrid el 28 de marzo de 1939 y usará este tema ante su temor por los estragos bélicos de la *Segunda Guerra Mundial* y la decepcionante amenaza de la *Guerra Fría* posterior. Ya veremos que también en esta línea, este felino aparecerá junto a crustáceos y arácnidos (Fig. 10, 13, 14).

Al margen de todos estos grandes animales (mamíferos, aves y peces), no deja de sorprender la inclusión en muchas de sus obras de insectos, principalmente mariposas, algunos arácnidos y especialmente crustáceos de los que ahora nos ocuparemos.

Es necesario citar que Picasso no fue muy dado a la inclusión de insectos en sus obras, a pesar de que, como hemos indicado, ya aparecen desde sus primeros apuntes (Fig. 1) y de sus contactos y escarceos con el Dadaísmo (1916 - 1924), muchos de cuyos seguidores utilizaron insectos en sus rompedoras y convulsivas obras, y especialmente con el Surrealismo (1924 - 1955), movimiento que los utilizó con mucha frecuencia en sus aventuras onírico-sexuales, y quizás su distanciamiento con estas corrientes le apartó de esta entomológica efervescencia.

Salvo su gusto por la miel, tampoco sus experiencias personales favorecerían un especial interés por ellos, y es conocida su fobia por las cucarachas y su mala experiencia con las polillas cuando en 1921, volviendo de vacaciones en la Costa Azul a su casa de Fontainebleau, encontró toda su ropa atacada por estos insectos y hecha una pena o la conocida anécdota sobre la “invasión” de escorpiones dentro de la casa de Ménerbes (“*salían por familias enteras*”) que aterrorizaban a su amante Françoise, haciéndole, entre otros



De arriba a abajo y de izquierda a derecha: Pablo Picasso, **Fig. 13:** *Naturaleza muerta con gato y bogavante* (1962), óleo sobre lienzo (130 x 162 cm), The Hakone Open Air Museum, Hakone. **Fig. 14:** *El bogavante y el gato* (1965), óleo sobre lienzo (73 x 92 cm), Salomon R. Guggenheim Museum, New York. **Fig. 15:** *Composición con mariposa* (1932), diversos materiales como tejido, madera, hoja de chopo, fibras vegetales, chinchetas y *Pieris brassicae*, óleo sobre lienzo (16 x 22 x 2, 5 cm), Musée Picasso, París. **Fig. 16:** *Cangrejos y anguilas* (1940), óleo sobre lienzo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. **Fig. 17:** *Bañistas con cangrejo* (1938), tinta china, guache y pétalos frotados sobre papel (36,5 x 50,5 cm), Musée Picasso, París. **Fig. 18:** *Detalle de La Guerra* (1952), óleo sobre isorel (4,7 x 10,2 m), Templo de la Paz, Vallauris.

From top to bottom and from left to right: Pablo Picasso, **Fig. 13:** *Still Life with a cat and lobster* (1962), oil on canvas (130 x 162 cm), The Hakone Open Air Museum, Hakone. **Fig. 14:** *The lobster and the cat* (1965), oil on canvas (73 x 92 cm), R. Salomon Guggenheim Museum, New York. **Fig. 15:** *Composition with butterfly* (1932), various materials such as fabric, wood, sheet of poplar, vegetal fibers, pins and *Pieris brassicae*, oil on canvas (16 x 22 x 2 5 cm), Musée Picasso, Paris. **Fig. 16:** *Crabs and eels* (1940), oil on canvas, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. **Fig. 17:** *Bathers with crab* (1938), ink, guache and rubbed petals on paper (36.5 x 50.5 cm), Musée Picasso, Paris. **Fig. 18:** *Detail of The War* (1952), oil on isorel (4.7 x 10.2 m), Temple of Peace, Vallauris.

motivos, insoportable la estancia veraniega con Picasso en 1946 (y bien queda reflejada en la película *Sobrevivir a Picasso* de James Ivory) y también conocemos su pavor a las arañas, que reflejó Toby Jellinik en una anécdota de una de las visitas a su estudio, cuando vio agua derramada sobre el suelo a causa del susto que le había ocasionado una “enorme araña” que le describió dibujándola en el suelo con un carboncillo y tras recorrer juntos el estudio y ver sus recientes obras, Picasso pegó un bote al ver su propio dibujo en el suelo creyendo que era una araña de verdad.

Aún así, disponemos de algunos ejemplos artropodianos en sus obras, y dentro de la permanente innovación artística desarrollada por Picasso, debemos citar la utilización directa de insectos reales que le llevó a emplearlos en alguna de sus obras. Tal es el caso de *Composición con mariposa*, muy al estilo de sus collages y hecha en Boigeloup (15.IX.1932), donde incluye una *Pieris brassicae* (Lepidoptera: Pieridae) real (Fig. 15) como un elemento más del collage (nunca mejor dicho *Naturaleza Muerta*) hecho con trozos de bramante, cerillas, hoja de chopo sobre yeso pero, como ocurrió con los libros iluminados medievales o los bodegones holandeses del S. XVII, este insecto contribuye a dotar a la plana escena de un movimiento y una levedad sorprendentes.

El uso directo de insectos reales tiene precedentes en la Sociedad Victoriana que los utilizó como elemento “decorativo” y esta propuesta picasiana dará pie a que estos animales sean utilizados posteriormente por autores como Jean Dubuffet en su *Pied de Mur aux Demi-Deuils* (1957) y su utilización llegará a ser relativamente frecuente en el Arte Contemporáneo con máximo exponente en Jan Fabre, dejando su herencia entomológica en otros autores como Jannis Kounellis, Eric Nussbicker, Jean Marie Gheeradjin y más recientes como Elsa Mora o María Fernanda Cardoso.

También la imagen de la mariposa, en este caso dibujadas, pintadas o grabadas, aparecerá en algunos de sus dibujos y grabados (Fig. 8, 11) y hay referencias lepidopterológicas en otros lienzos de carácter dulce y familiar, como es el caso de *Maya con traje de marinero* (1938) del Museum of Modern Art de Nueva York, donde, quizás evocando su propia imagen soñadora de marinero empeñado en solucionar problemas insolubles (y así podría desprenderse de la entrevista que sobre este cuadro le hizo Jerome Secler o de la opinión de Alfred Barr en el Catálogo de su obra de 1946) o quizás de ser realmente un retrato infantil de su hija Maya podría, bien por el tema o quizás por haberlo dejado inacabado, recordar la brevedad de la inocencia y la temporalidad de la candidez de la infancia asociada a la frágil mariposa, elemento que volverá a aparecer, esta vez con otra intencionalidad, en otras obras tardías donde el sexo activo y fresco de la juventud había quedado relegado, con el paso de los años, a una ensoñación a caballo del voyeurismo lacónico y el nostálgico recuerdo. Así refleja sus obscuras series 347 (1968) y *Suite 156* de 1971 (Fig. 11) donde añorando sus correrías juveniles en Montmartre, potencia la feminidad que heredó de Grecia y de *Psyche* y revive ensoñados prostíbulos con imágenes de mujeres alegres y libertinas o de inductoras y emperifolladas “madamas”, alguna de las cuales porta mariposas, alguna ocelada, como adornos en el cabello (Fig. 11). También aparece una mariposa ocelada en su grabado *La modelo y el escultor surrealista* de *La Suite Vollard* (1933). Aunque en este caso

de Picasso pudiera derivarse de observaciones personales (Fig. 15), es curiosa la utilización instintiva de mariposas con ocelos (cuando es un elemento poco frecuente entre las mariposas de la fauna europea) y que se arrastra desde la Civilización Minoica (probablemente *Saturnia pyri*) y se mantiene a lo largo de la Cultura Occidental como un elemento vinculado a la imagen generalizada de la mariposa.

Otros insectos aparecen pintados o dibujados en algunas de sus obras. Buen ejemplo es una aguada de 1957 sobre el conocido tema de *Venus y Cupido* de Lucas Cranach (1472– 1553) y que realizó durante su feliz etapa en La Califormie (desde 1955) junto a Jacqueline Rocque (1927 – 1986) a quien conoció en 1954 y con quien se casó en marzo de 1961 (cuando él contaba con 80 años de edad) y quien, como en tantas obras de esta época, parece ser la modelo. En esta obra (como en las de Cranach que sobre este tema pueden admirarse en la National Gallery de Londres, en los Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique de Bruselas, en la Galleria Borghese de Roma o en la Burrell Collection de Glasgow) incluye abejas que atacan como dardos del amor a su mensajero. Variaciones o series sobradamente conocidas (*El pintor y su modelo* de 1963 – 1970 o *Los mosqueteros* de 1968 – 1969) sobre este tema aparecen en numerosas obras, sean óleos, aguadas, dibujos y litografías realizadas entre 1949 y 1957 y reflejan el especial admiración de Picasso por este autor, como la tuvo por el Gótico de Aviñón, los Egipcios, los Griegos y autores como Miguel Ángel, El Greco, Rembrandt, Poussin, Goya, Cézanne, Ingres, Velázquez (del que en 1957 hizo 58 obras en su serie sobre *Las Meninas*), Delacroix (del que en 1954 hizo 29 obras en su serie sobre *Mujeres de Argel*), Manet (del que en 1959 hizo 15 obras en su serie sobre *El almuerzo en la hierba*) y otros como Nonell, Rousseau o escultores como Gargallo y Julio González, a quien conoció en 1902 y, salvo su inicial contacto en 1914, le introdujo en la escultura en 1928, con quien desarrollará una intensa colaboración, especialmente desde 1934 y de forma independiente en los 1950 y 1960. Y también hay sugerencias entomológicas de marcada herencia clásica (desde el doble hacha *bipennis* de los griegos y etruscos, a la podredumbre apocalíptica de Bosco o Bruegel) en algunos grabados satíricos como *Sueño y mentira de Franco* (1937) o algo más vitalistas como *Las Golondrinas* (1934), en obras como *La Guerra* (1952) (Fig. 18) en la que más adelante nos detendremos, e indirectamente en la decoración que Picasso había realizado para la UNESCO sobre *La caída de Ícaro* (1958).

Sobre este particular, y a pesar de que su obra bebe permanentemente de fuentes clásicas que van desde el proporcionado Renacimiento Italiano y el preciosismo de los Bodegones Holandeses a la severidad del Realismo Español, llama la atención que en ninguno de sus abundantes bodegones y naturalezas muertas, donde aparecen desgarrados cráneos humanos, de corderos o de caballos, ya utilizados desde 1908, pero especialmente en sus obras de los años donde refleja la pérdida de su amigo Julio González (1942) o especialmente la barbarie y las secuelas de la *Segunda Guerra Mundial* primero y de la *Guerra Fría* después (1939, 1941, 1942, 1945, 1946, 1947, 1951, 1952, 1958), no aparezca una mosca, tan frecuente en estos temas dentro de la Pintura Europea, especialmente en los *Vanitas* del siglo XVI y XVII, derivando su simbología de forma exclusiva a su dolor, su repudia y su denuncia, mezclada con su obse-

sión por la muerte (que le acompañó durante toda su vida) y que, junto a su soledad y la pesadumbre y tristeza de muchos periodos y momentos de su vida, quedó oculta por su brillante paleta y el buen humor de sus conocidos chascarrillos, bromas, retratos y disfraces.

También hallamos insectos en su abundante obra gráfica, donde se introdujo en 1900 de la mano de Ricardo Canals, y en apuntes y aguatinas entre la que podemos citar *Las Metamorfosis de Ovidio* (1931), *La Suite Vollard* (1933/1934), *Las Minotauromaquias* (1934), *Carmen* (1948), *Six Contes Fantastiques* (1953), *La Comédie Humaine* (1954), *Las Tauromaquias* (1956), *La Celestine* (1968/9), *El entierro del Conde de Orgaz* (1968), *Las Suites* (1968 – 1972) o *Los Mosqueteros y Cupido* (1969) y en relación al tema que nos ocupa merecen citarse los estudios previos para la ilustración del *Bestiaire ou cortège d'Orphée* de Apollinaire que realizó en 1907 (Fig. 3) donde puede apreciarse la seguridad, soltura y síntesis que adquirió su dibujo en sólo siete años (compárese con el gallo o el saltamontes de la figura 1), así como los aguafuertes de la serie que hizo en el taller de Roger Lacourrière sobre los textos de la *Historia Natural de Buffon* (Martin Fabiani, París, 1942) entre los que hallamos temas entomológicos como libélulas, abejas, mariposas, avispas, saltamontes, junto a arañas y crustáceos (Fig. 4 – 9) que nos permiten dilucidar aspectos de su visión, bastante realista, de estas criaturas, dentro del periodo emocionalmente turbulento en su vida.

Entre otras obras gráficas sigue sorprendiéndonos la aparición de elementos entomológicos, como en *Flores e insectos* (1956) del Musée Picasso (París) y también los utiliza, como componentes marginales, en sus didácticas series de grabados sobre *Desnudos femeninos, Estado XXI* (1946) de Françoise Gilot, en los que muestra la evolución desde la representación a la abstracción y donde recurre a insectos muy poco representados en el Arte (asignables a Microcoryphia, Zigentoma = Thysanura s. l.), siempre claro desde su particular óptica y que parecen defender (¿amenazar?) la voluptuosa escena.

También aparecen (o se sugieren) insectos en otros trabajos, de nuevo asociados a la voluptuosidad femenina. Nos referimos al clásico y eterno tema de la pulga que se esconde entre los ropajes y pliegues femeninos más íntimos, codiciados y secretos de la mujer. Este tema tan sugerente (que podía recordarle el “número” La Pulga que La Bella Charito interpretaba a modo de disimulado striptease en el Barrio Chino de Barcelona durante sus correrías nocturnas en 1902) ya había sido tratado en la literatura por autores como Nicolas Rapi, Johan Fischart o Giuseppe Artale, e incluso generó algún concurso literario poético en 1579 en Poitiers, sátiras y obras cómicas y algunas disquisiciones jurídicas y médicas parodiadas por el mismo Goethe. El tema de la joven mujer semidesnuda buscándose una pulga entre sus ropajes resultaba muy insinuante y fue recurrente en la pintura holandesa, flamenca, francesa o italiana entre los siglos XVI – XVIII con obras de La Tour, Dusaert, Giuseppe Maria Crespi, Adriaen van de Velde, Gerrit van Honthorst, Lancret, Lundens o Giovanni Battista Piazzetta y también fue tema de grabados de Picard, Fischart o Tscherning e incluso de ceramistas como Von Luplau, y Picasso, siguiendo la tradición “académica”, no podía de dejar de tratar un tema tan morboso y sugestivo (Fig. 2).

Por el contrario, y como hemos indicado por su carga moral en Occidente, los arácnidos y los miriápodos son poco frecuentes en su obra pero, siguiendo la herencia occidental que se remonta a los escudos de los guerreros griegos y las imágenes demoníacas del Medioevo, estos queliceros/miriápodos son elegidos como motivo e imagen de pavor, miedo o desesperanza. Ejemplo evidente es su inclusión en el enorme lienzo *La Guerra* (1952) que realizó para el Templo de la Paz en Vallauris, en marcada relación a los recientes acontecimientos bélicos. En esta obra dos guerreros se enfrentan. Uno, sereno, bello y rodeado de espigas porta la balanza de la Justicia y una paloma sobre su escudo. El otro, diabólico y auriga del carro de la destrucción, lleva a sus espaldas la muerte y de su escudo salen multitud de infernales animalillos entre los que se atisban todo tipo de sabandijas (Fig. 18) y, como no, la mayoría artrópodas. Algún otro arácnido aparece en obras relacionadas con gatos (Fig. 10), cuyo significado más adelante analizaremos.

Al margen de estos datos sobre insectos y arácnidos, son sin embargo los crustáceos los artrópodos más representados en la obra picasiana, y langostas, cangrejos, bogavantes o galateas aparecen con bastante frecuencia en sus lienzos reflejando una cierta observación previa (de Picasso es la frase “*es necesario que la Naturaleza exista, para poder violarla*”) y, a pesar de su estilo rompedor, mantienen su identidad específica.

Estos crustáceos junto a los erizos de mar (que le traerían recuerdos del verano de 1901 en Cadaqués y hallaba entre los pescadores y vendedoras del puerto de Golfe Juan en el verano de 1946) y, en menor medida, conchas y cefalópodos (era habitual en Picasso escudriñar la orilla en búsqueda de cualquier cosa curiosa que trajera el mar), son los elementos marinos más utilizados en el lenguaje de Picasso y los utilizará para manifestar diversas sensaciones emocionales y anímicas. Por cierto, comentemos que en prácticamente todos los textos sobre estos y otros cuadros marinos de Picasso, se usan indistintamente, o permanentemente se confunden el bogavante con la langosta, tanto en sus títulos como en sus referencias, cuando todos conocemos que no es lo mismo un bogavante: *Homarus gammarus* (Fig. 12 - 14) que una langosta: *Pallinurus elephas* (como la que aparece en *Jeune garçon à la langouste* de 1941, del Musée Picasso de París), errores que deberían evitarse y corregirse (y aquí hemos hecho), existiendo además términos adecuados y distintivos en los idiomas en los que estos textos están escritos, incluido el castellano: bogavante/langosta (*cat*: llobregant, llamàntol/lagosta, *ingl*: common lobster/crawfish, spiny lobster, *fr*: homard/langouste, *al*: Hummer/ Langoste, etc.).

Aparecen estos y otros crustáceos, no sólo en grabados, punta secas, aguatinas, aguafuertes, dibujos o apuntes (Fig. 17 o en la citada serie de la *Histoire Naturelle*), sino en numerosos lienzos de diferentes épocas, especialmente en los de su época de Vallauris, ciudad donde se trasladaron a vivir en 1947, cuando la vida familiar (con Paloma, Claude, François y sus ya muchos años cumplidos) le indujeron a tratar temas más íntimos, familiares y personales como el citado *Niño con langosta* (1941), cuadro con ciertas reminiscencias al pícaro *Muchacho del cántaro* del Louvre de Bartolomé Murillo (1618 - 1682) y donde refleja la tristeza del entorno bélico europeo y las penurias del racionamiento alimentario. Otros trabajos grabados o litografías como

Peces y bogavantes (1949) sugieren su mantenimiento en años posteriores.

También son conocidas las combinaciones de los citados gatos picasianos con crustáceos en algunos de los lienzos, vivamente coloreados, marcadamente sarcásticos, grotescos y con evidente sentido del humor, que posteriormente realizó en su feliz etapa de Notre Dame de Vie (Fig. 13) donde no faltaba el placer del buen comer dentro de una sencilla mesa que no premiaba ni el exceso ni el alcohol. Estos años fueron especialmente prolíficos desde el punto de vista artropodiano, y *Gato y bogavante* (1962), *Naturaleza muerta con gato y bogavante* (1962), *Gato con bogavante* (1963), *El bogavante y el gato* (1965) y *Gato y cangrejo en la playa* (1965) son buenos ejemplos (Fig. 13, 14).

Al margen de la intencionalidad antibelicista que hemos anotado anteriormente al citar la imagen del gato, en estos y otros cuadros (donde aparecen gato y langosta/bogavante) no dejan de sugerir ciertas connotaciones sexuales muy personalmente implicadas en este tema. No sólo porque ambos animales son aparentemente inocentes, pero potencialmente peligrosos (como cuando se aborda una relación amorosa), sino porque implican el deseo (él/gato) hacia su amada (ella/langosta o bogavante), tal como algunos surrealistas, especialmente Salvador Dalí (1904 — 1989) habían manifestado respecto a esos crustáceos (es conocida su frase en la que compara los mariscos con las jovencitas: “*pues tienen ambos el interior exquisito y se enrojecen cuando se las quiere hacer comestibles*”). Veremos similares interpretaciones en algunos de sus bodegones y grabados (Fig. 12, 17), en alguno de los cuales, como *Bañistas con cangrejo* (1938) incluye un esquivo cangrejo junto a figuras femeninas desnudas en una escena que contiene dos de sus mayores fetiches: la llave y la caseta de baño, que anteriormente mencionábamos.

También aparecen crustáceos en obras costumbristas sobre temas marineros, como en *La pesca en nocturna en Antibes* (1939) del Museum of Modern Art (New York), donde presagia el horror y la miseria que la guerra habrá de traer, y presenta un entristecido cangrejo, en este caso pardo, en su ángulo inferior izquierdo o aparecen en bodegones como tema central (Fig. 12) o acompañados con otros elementos como *Cangrejos y anguilas* (1940) (Fig. 16) o en *Les Soles* o *Los lenguados* (1940) de las National Galleries of Scotland (Edinburgh), que sin haber sido muy afortunados en la elección de ambos títulos, son ejemplos del empleo de crustáceos comúnmente utilizados por Picasso en sus temas de naturaleza marina pero que, también se han interpretado con otras intenciones menos “inocentemente artísticas” y excelentes ejemplos son estos dos últimos lienzos que, aunque pintados en París en 1940, están inspirados en la ciudad atlántica de Royan, ciudad que Picasso, desde el ocupado París, añoraba (entre otras cosas más carnales) por su vitalidad y su bullicioso mercado que conoció en 1939. En estos dos cuadros se introduce una balanza (Fig. 16) como evidente elemento de “justicia” medida y comparación y el agitado cangrejo sería él mismo (¿objeto deseado? ¿indeciso/asustado amante?), el cual debe elegir entre dos amantes de personalidades muy distintas: Marie-Thérèse Walter “la oficial y plácida madre de su hija Maya” (el pez redondo central) y Dora Maar “la colérica amante” (el pez más agresivo a la izquierda que en ambos cuadros dirige su amenazante y dentada boca hacia él). La balanza

en ambos cuadros es más que sugerente (Fig. 16). Estas mujeres se simultanearán, solaparán o aparecerán juntas en numerosas obras, como en varios guaches de 1939 y en la citada *La pesca en nocturna en Antibes* (1939) y esta incertidumbre e indecisión entre una u otra mujer también se refleja en *Hombre con caballos* (1939) en la que él mismo sujeta ambos corceles.

No es difícil intuir en la evolución de su pintura un verdadero diario íntimo y personal lleno de referencias de sus emociones y de su estado de ánimo, ni entrever dentro de su obra multitud de elementos autobiográficos en los que Picasso adopta la forma de arlequín, minotauro, toro, se mental, amante, niño, joven, guerrero caído, viejo, pájaro enjaulado, búho o paloma, y en este caso adopta la forma de cangrejo como una constante reivindicación del yo (el introspectivo, sincero, personal e íntimo, que no el perseguido, famoso, público y manoseado) que ofrece en muchas de sus obras. Con Marie-Thérèse Walter (1909 – 1975) mantuvo relaciones entre 1927 – 1943 y le dio su segundo hijo (a) Maya nacida en 1935 y Dora Maar (1907 – 1997) fue su amante durante nueve años desde 1935/6. Por cierto, ambas rivales señoritas acabaron por asumir este largo triunvirato (en el que no incluimos a su esposa Olga y su hijo Paulo) y, como en los dos cuadros anteriormente citados, ambas estuvieron en Royan en 1939/1940, la primera porque vivía con Maya, la hija de ambos, muy cerca, en Gerbier-de-Jons, y la segunda de “visita” (con Picasso desde agosto de 1939) y Picasso quería tener a sus dos amantes juntas, pero no revueltas. El egoísmo de Pablo y su particular utilización de las mujeres (“*pasivas y sumisas*”, “*diosas o felpudos*” o “*máquinas de sufrir*” según sus propias palabras) acabaría por provocar que ambas llegaran a las manos en 1942.

Similar interpretación ha de hacerse en las composiciones citadas de gatos con langostas y bogavantes (Fig. 13, 14), donde aunque es muy probable el origen más o menos casero de la escena pintada, no por ello escapa a un similar análisis, dada la postura agresiva del crustáceo (ella) y la intimidada del gato (él), o si se prefiere, sollicita/provocadora del crustáceo (él) y la reticente/asustada del gato (ella). Dejamos el camino abierto para que el lector pueda mantener o invertir los papeles o saque sus propias conclusiones..., aunque sabemos que no fueron demasiado bien las cosas tras alguna de sus frecuentes crisis y rupturas sentimentales ya que otros cuadros posteriores (Fig. 10) como *Gato y araña* (1946) mantiene su transformación gatuna, pero la araña ocupa el lugar de los cangrejos anteriormente citados. La figura de la araña tiene multitud de significados en la Mitología y el Arte Nativo, generalmente como deidad creadora, destructora y generadora de vida y lluvia, y en Occidente, asociada a la figura femenina, está vinculada con la mujer “devoradora o castradora” del varón, especialmente a la luz de las teorías psicoanalíticas, y así lo utilizaron autores nouveau / déco como Bertha Lum (1879 – 1954) que trató el tema en obras como *The Spider Woman* (1936) y especialmente lo tomaron los surrealistas (*Carro de Baco* de 1953 o *La divina Comedia* de 1960, del citado Salvador Dalí son buenos ejemplos) y más tarde otros artistas contemporáneos como Koyangwuti y su *Spider Woman* (2004) o Louise Bourgeois con sus *Spider* (1996) y *Spider Woman* (2004).

También hay referencias de crustáceos en los cuadros de la serie *Mujeres sentadas* (1941- 1942), cuyas maltrata-

das figuras femeninas rayan la misoginia, con narices en forma de trompa, minúsculas cabezas, miembros angulosos y manos como pinzas de cangrejo, que reflejan no sólo las turbulencias políticas consecuencia de la ocupación alemana de Francia y de París en particular, sino las suyas propias, reflejo de su situación como residente extranjero en un país ocupado por otro que consideraba su pintura como “arte degenerado” y contra el que se había manifestado sobradamente desde que pintó *Guernica* (1937) y de una convulsa vida personal y del hartazgo sentimental en toda esta época.

Hemos visto con este breve repaso que, por poco que haya sido tratada o difundida, la presencia de Artrópodos en la obra de Picasso, no es en absoluto despreciable y (por fin) dejamos constancia del interés que estos animales despertaron en este inmortal malagueño. También hemos hablado someramente del Cubismo y no queremos concluir este artículo sin dar algunos apuntes y aportar alguna otra referencia entomológica de otros artistas relacionados con este Movimiento que se alejó del academicismo y la perspectiva frontal y aportó la visión de los objetos bajo diversos ángulos visuales simultáneos y provocó la descomposición analítica y fragmentada de las formas representadas.

Llama la atención en una figura tan paralela a Picasso (al menos en los inicios) como es Georges Braque (1882 – 1963) la ausencia de artrópodos, especialmente crustáceos, en sus abundantes bodegones y naturalezas muertas, generalmente dedicados a frutas y objetos, pero también en algunos casos con elementos marinos como peces y moluscos. Quizás su mayor hermetismo, sofisticación y análisis le alejaron de temas más pasionales y terrenos y le hizo ser más intelectual, conceptual, más interesado por la vibración de la luz que por la plástica de los objetos y por ello más reacio a introducir en sus obras elementos más “terrenales” incluso como el color, que sólo sería un obstáculo para llegar a la definición y concepto de lo pintado y, consecuentemente, le hizo huir de la apariencia externa de las cosas y de elementos reconocibles y orientar estas composiciones sin perspectiva aparente.

Su concepción del Cubismo le había separado del Fauvismo y le acercó inicialmente a Picasso a quien conoció en 1907 y con quien, a pesar de las diferencias físicas y de personalidad, continuó experimentando muy íntima e intensamente hasta 1912. Desde esa fecha Picasso y Juan Gris (Victoriano González, 1887 - 1927) caminarán juntos un tiempo (entre la admiración, la amistad, el recelo y odio) por otras vías y por un Cubismo más sintético que analítico y ampliarán su percepción con una mayor frecuencia en la introducción de elementos reconocibles como números, letras, conchas, dados o pipas y objetos como trozos de papel encolados, naipes, paquetes de tabaco o cajas de cerillas, haciéndolo más decorativo y tornando en ocasiones hacia un Cubismo Rococó (por su gusto a lo minucioso y formalista del Rococó Francés del siglo XVIII) y ambos desarrollarán el color en sus obras y harán el Cubismo más amable, accesible y comprensible.

También en relación con la Pintura Cubista y con respecto a otros autores (aunque cada uno en su propio estilo), artistas de vanguardia como Robert Delaunay (1885 - 1947), Fernand Léger (1881 – 1955), Francis Picabia (1879 - 1953), Marcel Duchamp (1887 – 1968) o Frank Kupka (1871 - 1957) fueron sus más conocidos seguidores e influyeron en otras escuelas como el Sincronismo y en la pintura

de alemanes y suizos como Paul Klee (1879 - 1940), August Macke (1887 – 1914) o Franz Marc (1880- 1916) y su obra ha tenido influencia tanto en muchos artistas europeos y americanos posteriores como en muchos de los movimientos artísticos más relevantes desarrollados a partir de 1907, y autores como Archipenko (1887 - 1964), André Derain (1880-1954), Jean Metzinger (1883-1956), Albert Gleizes (1881-1953), Constantin Brancusi (1876-1957), Julio González (1876 – 1942) o Jacques Lipchitz (1891-1973) también bebieron de este Movimiento o pasaron por una fase cubista. Por el interés del tema que nos ocupa, comentemos algunos datos sobre dos de ellos a uno y otro extremo, uno (Duchamp) que bebió del cubismo y optó por otras formas expresivas y otro (Léger) que siguió el cubismo bajo su personal perspectiva.

Mucho ha cambiado el concepto de Arte y en especial de la Pintura tras la obra de Marcel Duchamp (1887 – 1968) quien exploró nuevas vías de expresión y rompió, o contribuyó a romper, el tradicional concepto de Arte que occidente arrastraba desde hacía siglos, y desde su *Gran vidrio*, sus dadaístas *Ready made* y su labor en Estados Unidos desde los años veinte ejerció una enorme influencia en todo lo que habría de llegar.

Duchamp estuvo influenciado por el impresionismo, fauvismo, cubismo y futurismo, periodo que abarca los años 1908 a 1912 y posteriormente exploró otras visiones menos sensitivas y más intelectuales, y así dejó abiertas nuevas vías de expresión en el Dadaísmo, Movimiento que tanto ha influido en el Arte del siglo XX. Citamos a este autor dadaísta, que no cubista (como podríamos hacer con otros autores surrealistas como Max Ernst, Salvador Dalí, André Masson o Roberto Matta que merecerán un estudio aparte) porque puede servir como ejemplo de por qué Picasso no utilizaba insectos tras su escisión en 1932 del Dadaísmo-Surrealismo y que, sin embargo, Duchamp explora. Ejemplo de esta nueva visión de las cosas son sus *Naturalezas Muertas* como *Torture morte* y *Sculture morte* (ambas de 1959) obras donde, siguiendo la tradición occidental que se remonta al *Pazuzu* sumerio, aparece un pie cubierto de moscas y un conjunto de hortalizas con dos “*Xilocopas*” como una nueva visión de la estética y de las cosas. Entre 1915 y 1923 Duchamp abandona la pintura y explora nuevos materiales y *Yeso y moscas sobre papel y madera o Mazapán e insectos sobre masonita* (ambas en la Col. Robert Lebel de París) son buenos ejemplos y sugieren cierta influencia en lo anteriormente visto sobre la obra de Picasso (Fig. 15).

Otro de los artistas citados y uno de los más criticado por las vanguardias es el personal y popular Fernand Léger (1881 – 1955) quien, tras abandonar su fase cubista hacia 1930, persigue una particular y colorista visión de las cosas cotidianas y las acerca al gran público acostumbrado a perspectivas más clásicas que contemporáneas (y en eso siguió la pauta de Picasso). Pintor de inventos, objetos y maquinaria industrial que se movió en el límite de la abstracción y que, a pesar de haber sido considerada su obra de inhumana, ofrece y transmite por el contrario mucha energía, optimismo y especialmente transmite confianza y convicción en el Hombre y en su obra. Estas características para la percepción popular de la belleza, del uso de elementos cotidianos con sencillos y planos colores y siluetas bien delimitadas lo hizo casi precursor del Arte Pop, especialmente tras su exilio entre 1940 a 1945 en Nueva York (y así fue reconocido

por alguno de sus representantes como Roy Lichtenstein) y también de la publicidad tal como hoy la entendemos.

De su colaboración con Blaise Cendrars obtenemos una de las primeras representaciones de artrópodos en su obra, se trata del *Coleóptero* (1923), que junto a decorados y vestuario diseñó para el Ballet Negro de Rolf de Maré *La creación del Mundo* con música de Darius Milhaud, donde refleja (como hemos visto en Picasso) su admiración por las culturas centro-africanas. De su etapa americana, y entre las obras que estimulan la alegría de vivir, puede citarse su obra *Big Julie* (1945) del Museum of Modern Art (New York) que incluye dos mariposas, elementos que podrían ayudar a dirimir la cuestión de si se trata de una excursionista campestre, más que de una acróbata, como a veces se ha indicado. También dos mariposas aparecen en su obra *Deux papillons jaunes sur une échelle* (1951) del Centre Pompidou de París.

También el Cubismo cruzó el charco y otros cubistas como el uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949) utilizaron animales en sus obras y también artrópodos, como es el caso de cangrejos que aparecen su obra *Constructivismo en Blanco y negro TBA* (1933) y el americano Gerald Murphy (1888 – 1964) quien también utiliza bichos en alguna de sus obras como *Avispa y Pera* (1927) del Museum of Modern Art de Nueva York, que más bien es una mosca o una abeja con venas de mosca.

En el caso de la Escultura dentro de esta escuela merece citarse al amigo de Picasso y su introductor en la escultura, el también español Julio González (1876 – 1942),

quien conoció a Picasso en 1902 y le ofreció un mundo donde desarrollaría una impresionante actividad. González, especialmente en sus últimos años (1936 – 1942) había recurrido e indagado en el concepto de la metamorfosis en sus obras, aun sin materialización de artrópodos en su obra, de forma similar a las famosas *Metamorfosis* que, en base a la imagen del toro, había realizado Picasso en 1946.

Vemos pues que los Artrópodos, quizás por su propia anatomía mecánica y familiarmente articulada, son relativamente utilizados dentro del Cubismo y su área de influencia y, a pesar de no haber sido tenido muy en cuenta, hemos demostrado el interés de alguno de sus artistas seguidores por estos animales, elemento que hasta ahora no había sido divulgado.

Agradecimiento

Deseamos manifestar nuestro más sincero agradecimiento a las Instituciones y Museos que nos han permitido la reproducción de las obras incluidas en este artículo o que ofrecen a los autores de este tipo de artículos unas tarifas accesibles y/o razonables. Lamentamos en otros casos no haber podido aportar imágenes de otras obras citadas, ante la imposibilidad de hacer frente a los elevados costes en los derechos de reproducción, que escapan a las posibilidades e intenciones de sus autores y las de las publicaciones científicas que, sin ánimo de lucro, intentan divulgar aspectos entomológicos relacionados con el Arte que alojan sus Instituciones y Museos. También agradecemos a Eduardo Ruiz de la Universidad Complutense de Madrid su ayuda en la realización y tratamiento de las imágenes.

Bibliografía

- ARACIL, A. & D. RODRIGUEZ 1983. *El Siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*. Istmo, Madrid, 491 pp.
- BARR, A. H. 1974. *Cubism and Abstract Art*. The Museum of Modern Art (New York), 249 pp.
- BARR, A. H. 1980. *Picasso, Fifty Years of His Art*. The Museum of Modern Art (New York), 312 pp.
- BLOCH, G. 1968–1971. *Pablo Picasso, catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié 1904 – 1967*. Kornfeld & Klipstein, Berna, 2 vol., 310, 344 pp.
- BOZAL, V. et al., 2003. *Picasso: de la caricatura a las metamorfosis de estilo*. Lunewerg & Museu Picasso, Barcelona, 349 pp.
- BRASSAI (HALÁSZ, G.) 2002. *Conversaciones con Picasso*, Turner, Madrid, 328 pp.
- CABANNE, P. 1975. *Le Siècle de Picasso*. Denöel, Paris, 4 vol., 312, 441, 343, 311 pp.
- CIRLOT, J. E. 1972. *Picasso: birth of a genius*. Praeger, New York & Washington, 288 pp.
- CORTENOVA, G. 2005. *Pablo Picasso, su vida, su obra*. Carroggio, Barcelona, 287 pp.
- COWLING, E. 2002. *Picasso. Style and Meaning*. Phaidon, London, 703 pp.
- COX, N. & D. POVEY 1995. *A Picasso Bestiary*. Academy Editions, London, 208 pp.
- DAIX, P. & J. ROSSELET 1979. *Picasso. The Cubist Years, 1907-1916: a catalogue raisonné of the Paintings and related works*. Thames & Hudson, London, 376 pp.
- DAIX, P. 1993. *Picasso: Life and Art*. Thames & Hudson, London, Xiii + 450 pp.
- DÉSALMAND, P. 1998. *Picasso por Picasso. Pensamientos y anécdotas*. Thassàlia, Barcelona, 217 pp.
- DOUGLAS DUNCAN, D. 1980. *Viva Picasso*. Blume, Barcelona, 152 pp.
- FITZGERALD, M. C. 1996. *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*. University of California Press, 324 pp.
- GAYA NUÑO, J. A. 1966. *Bibliografía crítica y antológica de Picasso*. San Juan de Puerto Rico, Ediciones de Torre, Universidad de Puerto Rico, 349 + XXXII pp.
- GIDEL, H. 2003. *Picasso*. Plaza & Janés, Barcelona, 446 pp.
- JUNG, C.G. 2007. *Picasso*, libro 9 del Volumen 15 de la Obra Completa: *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Trotta, Madrid.
- KIBBEY, R.A. 1977. *Picasso, A Comprehensive Bibliography*. Garland, New York/London, XII + 297 pp.
- LÉAL, B., C. PIOT & M. L. BERNARD 2000. *Picasso total 1881-1973*. Polígrafa, Barcelona, 539 pp.

- MARRERO, V. 1952. *Picasso y el toro*. Cálamo, Madrid, 135 pp., 2ª ed. Rialp, Madrid 1955, 165 pp.
- MARRERO, V. 1986. *Picasso y el monstruo: una introducción*. Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 222 pp.
- MATARASSO, H. 1956. *Bibliographie des livres illustrés par Pablo Picasso, Oeuvres graphiques 1905-1945*. Niza, 18 + 73 pp.
- PARMELIN, H. 1968. *Habla Picasso*. G. Gili, Barcelona, 146 pp.
- RAMIÉ, G. 1984. *Cerámica de Picasso*. Polígrafa, Barcelona, 128 pp.
- RAMIÉ, A. 1998. *Picasso - Catalogue of the edited ceramic works 1947-1971*. Madoura: Galerie Madoura, France, 320 pp.
- RICHARDSON, J. 1991/1996/2007. *A life of Picasso*. Random House, vol. 1 (1881-1906), vol. 2 (1907-1917), vol. 3 (1917-1932).
- RUBIN, W. 1972. *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art*. New York, 246 pp.
- RUBIN, W. 1980. *Pablo Picasso: Retrospectiva*. Polígrafa, Barcelona, 463 pp.
- RUBIN, W. 1996. *Picasso and Portraiture*. The Museum of Modern Art, Nueva York.
- RUHRBERG, K. 2005. *Arte del siglo XX*. Taschen, Köln, 840 pp.
- SPIES, W. 1989. *Esculturas de Picasso*. Polígrafa, Barcelona, 418 pp.
- TELLO, A. & J. P. PALACIO 2001. *Todo Picasso, el mayor genio español del siglo*. El Mundo, Unidad Editorial, Madrid, 240 pp.
- WALTHER, I. F. 1999. *Pablo Picasso 1881-1973. El genio del siglo*. Taschen, Colonia, 96 pp.
- WERTENBAKER, L. 1967. *The World of Picasso*. Time-Life Library of Art. Alexandria, Virginia, 190 pp.
- WIDMAIER PICASSO, O. 2003. *Picasso, retratos de familia*. Algaba, Madrid, 449 pp.
- ZERVOS, C. 1932-1975. *Catalogue général et illustré de l'oeuvre de Picasso*, 33 vols., Cahiers d'Art. Paris.

Algunos enlaces sobre su vida y su obra

<http://a-r-t.com/picasso/>
http://artesspana.nosdomains.com/biografia/pablo_picasso.htm
<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>
http://en.wikipedia.org/wiki/Pablo_Picasso
http://enciclopedia.us.es/index.php/Pablo_Picasso
http://es.wikipedia.org/wiki/Pablo_Picasso#Bibliograf.C3.ADA
<http://www.arsliber.com/artistas/Picasso/bio.htm>
<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/cubism/Pablo-Picasso.html>
http://www.carolsutton.net/5_quiz/Picasso_Gilot_his_birds.html
<http://www.drassolt.com/index.php?template=epocaazuldepicasso>
<http://www.historia-del-arte-erotico.com/picasso/biografia/>
<http://www.imageandart.com/tutoriales/biografias/picasso.htm>
<http://www.koty.civ.pl/sztuka/sztuka.php?id=sztuka26>
http://www.masdearte.com/biografias/articulo/biografia_picasso_pablo_ruiz.htm
<http://www.monografias.com/trabajos14/picasso/>
<http://www.musee-picasso.fr/>
<http://www.museoreinasofia.es/s-coleccion/FormAutor.php?idautor=15>
http://www.museupicasso.bcn.es/cast/museo/index_museu.htm
<http://www.portalmundos.com/mundoarte/biografia/picasso.htm>