


12-5-2016

Carol Salus. Picasso and Celestina: The Artist's Vision of the Procuress. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2015. 151 pp.

José Luis Gastañaga  
*University of Tennessee, Chattanooga*, jose-luis-gastanaga@utc.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences>

 Part of the [Fine Arts Commons](#), [History of Art, Architecture, and Archaeology Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

---

#### Recommended Citation

Gastañaga, José Luis (2016) "Carol Salus. Picasso and Celestina: The Artist's Vision of the Procuress. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2015. 151 pp.," *Dissidences*: Vol. 7 : Iss. 12 , Article 3.  
Available at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol7/iss12/3>

This Review / Reseña is brought to you for free and open access by the Journals at Bowdoin Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Dissidences by an authorized editor of Bowdoin Digital Commons. For more information, please contact [mmcderm2@bowdoin.edu](mailto:mmcderm2@bowdoin.edu).

---

Carol Salus. *Picasso and Celestina: The Artist's Vision of the Procuress*.  
Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2015. 151 pp.

Carol Salus. *Picasso and Celestina: The Artist's Vision of the Procuress*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2015. 151 pp.

José Luis Gastañaga Ponce de León  
University of Tennessee, Chattanooga

En su estudio sobre la presencia del personaje Celestina en la obra de Pablo Picasso, Carol Salus nos ofrece un repaso cronológico y geográfico que empieza con la primera aparición de Celestina en su obra de juventud: “Picasso created his earliest images of Celestina in Barcelona and Madrid (...). Several Celestina figures exist in drawings by Picasso from his teen years and into his early twenties... (32). Esta fascinación por el personaje se mantiene viva, aunque con alguna pausa, hasta la vejez del pintor, que la hace protagonista o personaje de muchos de los grabados que produjo en la última parte de su vida. En cada etapa de este recorrido nos encontramos una interesante dinámica entre un artista siempre cambiante y abierto a la exploración, de un lado, y un motivo muy español que no pierde vigencia y que lo acompaña a lo largo de toda su vida: la vieja alcahueta.

La Celestina más antigua presente en la obra del pintor es una “Copia de Goya” (así bautizada por Picasso) que data de su primera estada madrileña. Se trata de una copia de “Bien tirada está”, el Capricho no. 17 de Goya. Otro dibujo en crayola, “Escena interior” (1897-1898), se vincula con el Capricho no. 15, “Bellos consejos” (37), pero es más sugerente el vínculo que hace Francisco Rico, y del que da cuenta Salus, entre “Escena interior” y el Auto 7 de la *Celestina*, con el que presenta paralelos interesantes (37-38), puesto que nos permitiría ver a Picasso representando materia celestinesca a partir de su probable lectura de la obra de Rojas y no a través de la mediación de Goya únicamente.

¿Debe Picasso su interés por Celestina a Francisco de Goya más que a Rojas? Que Picasso era un lector de la obra de Rojas es un hecho atestiguado no sólo por su conocimiento del personaje, sino por la posesión misma de la obra en su biblioteca personal. Picasso coleccionó ediciones de la *Celestina*. Y si el biógrafo John Richardson había señalado que la edición más antigua era de 1601, Salus ha descubierto en los archivos del pintor que éste fue propietario de una edición ilustrada de 1534 (24). Le interesaba el libro de Rojas, sin duda, y no debió ser fácil ni barato hacerse de esas ediciones antiguas de la *Celestina*, ¿pero qué fue primero, Goya o Rojas? Desde joven, Picasso hizo copias de los *Caprichos* de Goya (35). Celestina aparece en cerca de 30 de ellos, retratada tradicionalmente como una vieja ligada al mundo de la prostitución (35), tal como la hallaremos repetidas veces en la obra de Picasso. No cabe duda de que las representaciones más tempranas de la Celestina en la obra de Picasso están inspiradas en los *Caprichos* (35 y 40). La presencia de Goya en Picasso está reconocida por la crítica al menos desde 1901, cuando Miguel Utrillo se refirió a Picasso como “le petit Goya” (35n). No obstante ello, un dato permanece en el misterio: ¿conocía Picasso a Goya antes de viajar a Madrid? La pregunta es relevante para explicar la fuente de su fascinación por Celestina, que aparece muy temprano en su obra. Si no conocía a Goya, entonces su interés por la alcahueta viene de su trato con la obra de Rojas. Si lo conocía entonces su estancia en Madrid como estudiante en la Academia de San Fernando (18 meses entre 1897 y 1898) y atento estudioso y copista en El Prado (32) no hizo sino afirmar su fascinación por una Celestina mediada por la obra de Goya.

La Celestina de Picasso es diferente de la de Fernando de Rojas en tanto que es un personaje aislado del mundo de señores, sirvientes y prostitutas de la obra literaria. En la obra de Picasso aparece más bien por sí misma, representada en el ambiente característico del mundo del que el pintor es testigo: los burdeles o cafés de las ciudades en que vivió (15-16). Pero si bien la Celestina de Picasso no depende del personaje de Rojas, Salus no deja de analizar a este último para usar ese conocimiento como una herramienta con que evaluar mejor lo que Picasso hizo con el personaje (25-26). Con todo, no se pierde de vista que las primeras imágenes de la Celestina son hechas por un Picasso adolescente y veinteañero que hace del personaje de Rojas y de su recreación en la obra de Goya una habitante de burdeles y tabernas contemporáneas (32).

Celestina aparece en distintos momentos de la obra de Picasso, y sobre todo en los años de madurez, como “cultural archetype” (28). Es verdad, pero también aparece como una figura que va a ejercer una influencia constante sobre la creatividad del pintor: “Celestina stays with him as a figure that undoubtedly amused and intrigued him by her lusty comments, sense of sexual liberation, and corrupt ways, and she would become a symbol of significance to him” (44). El libro de Salus nos recuerda que a lo largo de su vida Picasso siempre encontró en Celestina una compañera de viaje, que podía estar presente tanto en su juvenil vida prostibularia, como en su vejez, cuando se identifica con ella al verse a sí mismo como un artista viejo que contempla la belleza de los cuerpos jóvenes con nostalgia. Así, la introducción y el primer capítulo (“Madrid and Barcelona: Picasso’s First Celestina Drawings”) sientan las bases sobre las que se construye el resto del libro. El conjunto tiene 6 capítulos, 36 ilustraciones en blanco y negro, una lista de catálogos razonados, una lista de museos dónde encontrar la serie *Suite 347* y una extensa bibliografía.

En el capítulo 2 (“Barcelona: *Celestina Knitting*”) el estudio de un conjunto de obras muestra la trama celestinesca detrás de composiciones de género: una mujer que teje, una pareja que se encuentra, una vieja que observa. En todas ellas asoma la silueta inconfundible de la vieja alcahueta. El tejer de Celestina se pone en relación con su actividad de “tejer” encuentros amorosos. El énfasis en este capítulo está puesto en “Celestina tejiendo” (1903) y su relación con obras de Goya (Capricho # 73) y Diego de Velázquez (“Las hilanderas”). El capítulo 3 (“Barcelona: Celestina in Picasso’s Blue Period”) gira en torno a “Celestina” (1904), una de las pinturas más celebres de su periodo azul, que fue parte de la colección particular del pintor por 34 años (61). Tiene la peculiaridad de ser la única figura inspirada por una obra literaria en este periodo (62). En el estudio de este célebre retrato, se pone énfasis en la ceguera y en las posibles explicaciones literarias, biográficas o folklóricas para dar cuenta de la presencia central de esta mujer tuerta (o al menos con un ojo nublado) en este periodo. La retratada es un personaje real, bien conocida por los biógrafos de Picasso, pero eso no es óbice para detenerse en las posibilidades interpretativas que ofrece. El capítulo 4 (“Gósol: Celestina in Picasso’s *The Harem*”) se centra en el análisis del cuadro “El harén” (1906). En su estudio, Salus sostiene que este cuadro del periodo rosa nos ofrece una mirada realista que se opone al idealismo escapista de Ingres en “El baño turco” (1862) (89). Salus ve en la Celestina de “El harén” una suerte de *vanitas*, con la vieja retratada como la proverbial calavera que está ahí para recordarnos la presencia de la muerte (90). Después de este cuadro, Picasso dejará de pintar a Celestina hasta su regreso a España 28 años más tarde (96).

En el capítulo 5 (“Celestina in Picasso’s Later Decades”) la Celestina se nos presenta como un motivo que permite estructurar una obra de carácter autobiográfico. Una buena parte del capítulo gira en torno a *Suite 347*, una colección de 347 grabados, de los cuales 66 tienen presente a Celestina en roles más o menos protagónicos. Aparece la vieja Celestina como una suerte de *alter ego* para Picasso. Ahora él se retrata como un hombre viejo que es testigo de cómo los jóvenes disfrutaban del sexo, lo mismo que la vieja Celestina en la obra de Rojas. Y así como existe esta dimensión individual, existe también una colectiva en la que Celestina representa España misma para un Picasso que vive en el extranjero. No debe sorprender esto porque Celestina aparece muchas veces como parte de un grupo de motivos que se identifican con la cultura española: los toros, el chocolate, Cervantes y pintores clásicos como El Greco, Velázquez y Goya (106-107). Celestina es el espejo en el que Picasso observa su vejez: los dos son *voyeurs* (118). En su obra tardía, Picasso se retrata a sí mismo rodeado de una serie de personajes ligados a la literatura y a la pintura, es decir, a sus grandes maestros, y, por supuesto, a la vieja Celestina, que aparece con frecuencia como una representación de sí mismo.

En el capítulo 6 (“Picasso’s Last Celestinas”) aprendemos que después de “El harem” Celestina desaparece de los cuadros de Picasso, pero tiene una larga vida en sus grabados y dibujos (123). Destaca una serie de dibujos para ilustrar *La Célestine*, uno de los 156 libros de artista que Picasso produjo entre 1905 y 1972 (124). Como en sus primeros años, las ilustraciones son independientes del texto literario y revelan más el ímpetu creador e imaginación del pintor que su familiaridad con el texto literario. En su último proyecto, *Suite 156* (1968-1972), Picasso retoma temas de *Suite 347* y Celestina vuelve a estar presente (127). Es particularmente interesante el grabado “Burdel, charlatana, con loro, Celestina y Degas” (1971) (128) porque en él conviven la representación de la vieja Celestina con la representación de un motivo recurrente en Picasso (una escena prostibularia) y un homenaje a Degas.

Al terminar de leer el libro aprendemos que la relación del pintor con la antiheroína es bastante más estrecha y profunda de lo que la crítica nos había hecho pensar hasta ahora. “Celestina can be identified as an autobiographical surrogate or a self-portrait, amusing but insightful, of Picasso himself” (132). Entre los méritos de este libro podemos señalar los siguientes: se trata de un punto de partida para hacer un serio estudio de la obra de Picasso en tanto proyecto autobiográfico, es un libro que nos exige revisar la relación tan intensa que existe entre la obra de Picasso y la pintura y la literatura del Siglo de Oro, es un estudio que nos invita a repensar la presencia temprana y siempre constante de la obra de Goya en la de Picasso y, finalmente, es una lectura que nos advierte de la importancia de la intensa reflexión que Picasso hace sobre su propia obra (sus motivos recurrentes, sus maestros, sus lecturas, su papel de autor) en la última etapa de su vida artística. Por todo ello saludamos la publicación de este libro.