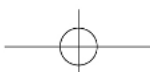


LA DAMA OFERENTE
DE
PABLO PICASSO



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

LA DAMA OFERENTE
DE
PABLO PICASSO

Discurso de la Académica Honoraria electa

EXCMA. SRA. DOÑA CARMEN GIMÉNEZ MARTÍN

Leído en el acto de su recepción pública
el día 2 de diciembre de 2012

y la Contestación del

EXCMO. SR. D. FRANCISCO CALVO SERRALLER



MADRID
MMXII



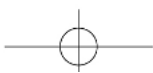
Impreso por TF Artes Gráficas

© de la edición: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

© de los textos: sus autores

© de las imágenes: sus autores

DL: M-38850-2012



Discurso de la

EXCMA. SRA. DOÑA CARMEN GIMÉNEZ MARTÍN

Pablo Picasso, *Dama oferente* [*Femme au vase*], Boisgeloup, verano de 1933, uno de los dos bronce a la cera perdida realizados por la fundición Valsuani (París) en 1972-73, 220 x 122 x 110 cm. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Donación del artista

Señores Académicos:

En primer lugar, permitidme manifestar mi profundo agradecimiento por haberme elegido como Académica Honoraria de esta histórica Corporación, de la que han formado y forman parte algunos de los mejores artistas e historiadores del arte españoles de ya casi los últimos tres siglos. Estoy tan profundamente conmovida por una tan alta distinción que solo puedo corresponder a vuestra generosidad ofreciendo mi completa disposición a cumplir, no solo lo que estatutariamente está reglamentado para el cargo, sino todo cuanto me sea requerido, cualesquiera que sea su índole, para el mejor funcionamiento de esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En este capítulo, primero y esencial, de los agradecimientos, tengo que hacer también una mención muy especial a los excelentísimos señores académicos don Juan Navarro Baldeweg, don Juan Bordes Caballero y don Francisco Calvo Serraller por haber propuesto mi candidatura. Por lo demás, con tan solo levantar la vista del papel y echar un vistazo al estrado, reconozco, sentados entre vosotros, la presencia de muchos amigos admirados y la de quienes, sin haber tenido todavía la oportunidad de establecer con ellos una relación personal, también he admirado desde la distancia.

Antes de entrar de lleno en la materia de mi discurso, dejadme hacer una breve digresión sobre lo que he pensado, al margen de

mis propios méritos, seguramente insuficientes, para justificar mi presencia entre vosotros. Desde hace años, como tantos otros españoles preocupados por los temas culturales y, en especial, por los artísticos, también yo he observado cómo habéis hecho un esfuerzo encomiable para modernizar esta legendaria institución, demostrando así que lo ‘antiguo’ es muy diferente de lo ‘anticuado’. En este sentido, la creación de nuevas secciones y la reestructuración de las ya existentes ha sido una contribución notable, como, por supuesto, también lo ha sido la progresiva presencia aquí de los creadores más representativos e innovadores en todas las áreas. Por último, me satisface mucho al respecto el privilegio de ser una de las primeras mujeres en formar parte de esta Corporación, con la convicción, además, de que no seré, ni mucho menos, la última, puesto que las que me precedéis habéis demostrado el conocimiento y la sensibilidad suficientes para hacer ver que hoy, en nuestro país, la realidad artística está más que grávida de talentos femeninos, cuya creciente y merecida presencia en esta centenaria institución es de justicia, y no dudo de que la enriquecerá.

Dicho lo cual, me adentro ya en el tema de mi Discurso, que se centra, como así está anunciado, en la escultura de Pablo Picasso la *Dama oferente* (1933)¹, que es, a mi juicio, una de las más relevantes de las muchas realizadas por el artista, pero que, además, está impregnada de unos refuerzos simbólicos nada desdeñables, porque el original de esta obra se yergue en la misma tumba del genial artista y, por si fuera poco, está íntimamente relacionada con el legado del *Guernica* (1937, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), lo que nos concierne a los españoles de una forma muy especial y honda. Por todo ello, antes de abordar la cuestión de las esculturas de Picasso y el singular papel que

desempeña la *Dama oferente* en ese asombroso conjunto, debo reclamar, de nuevo, vuestra benevolencia para emprender otra digresión, en este caso, autobiográfica, ya que puede iluminar el hecho venturoso de haberme encontrado profesionalmente enredada con el gran artista desde casi el comienzo de mi trayectoria pública y, me atrevería a decir, que desde mi infancia.

Hija de un exiliado español, seguidor de don Manuel Azaña, nací en Casablanca, uno de los refugios donde los vencidos republicanos de nuestro país fueron a parar tras el fin de la guerra civil. Como comprenderéis, para estos españoles trasterrados, el nombre de Picasso constituyó siempre una referencia mítica, incluso al margen de su universal acreditación artística. En este sentido, tanto en el marco familiar, como en mi primera etapa de formación en el Marruecos francés, y, no digamos, cuando realizaba mis estudios superiores en París, el ejemplo moral de Picasso se convirtió en un sostén no solo, en efecto, estético, sino psicológico y ético de primera magnitud.

Ni siquiera hace todavía un par de meses que se inauguró en el Museo Guggenheim de Nueva York la exposición *Picasso, Black and White*, de la que he sido comisaria. Llamo la atención sobre ello porque ha sido hasta el momento presente la última empresa de las muchas, a lo largo de los últimos treinta años, en la que me he visto involucrada con la obra de Picasso, la mayor parte de las veces, tengo que reconocerlo con orgullo, por mi condición de española. Esto, que trasciende mi mera competencia profesional, es lo que precisamente quiero ahora destacar y comentar. Porque, como sabréis, antes de la transición democrática de nuestro país, no solo, por circunstancias políticas obvias, el nombre de Picasso suscitaba recelos oficiales, sino que, consecuentemente, de puertas

para afuera –puedo atestiguarlo de primera mano–, uno de los más importantes artistas españoles de todos los tiempos era universalmente identificado con la fórmula de «pintor francés, nacido en España», aunque él mismo jamás hubiera renunciado a la nacionalidad española, ni tampoco dejara de reflejarlo, de una u otra manera, en su estilo de vida y en su obra. No obstante lo dicho, no cabe considerar totalmente como premeditada e injusta esta percepción foránea, puesto que, fuera cual fuera la actitud o el alarde antropológico de Picasso en relación con su país natal, el caso es que, al filo de 1980 –salvo en el museo monográfico existente en Barcelona, gracias a la generosa donación de su amigo y secretario Jaume Sabartés–, no había apenas obras suyas en casi ningún centro o colección españoles, ni se habían realizado muestras relevantes de su trayectoria; y, cuando las hubo, casi siempre estuvo detrás la iniciativa privada. Muerto el 8 de abril de 1973, a los noventa y un años de edad, pero todavía un par de años antes de que falleciera el general Franco, se explica parcialmente el retraso español para el cabal reconocimiento local de Picasso. Sin embargo, a partir de 1981, varios acontecimientos encadenados, de diversa índole, precipitaron, por fin, la reacción oficial española en pos de recuperar la memoria de Picasso: el regreso del *Guernica* al Museo Nacional del Prado y el centenario de su nacimiento, pero también el fallido golpe de estado del coronel Tejero, que involuntariamente propició la definitiva consolidación democrática de nuestro país, acelerando la puesta al día de muchos asuntos pendientes.

Pues bien, aunque entonces todavía hubo no pocos agoreros que consideraban que había que dar como zanjada la insufrible ausencia de obra de Picasso en nuestro país, alegando que ya era

demasiado tarde para intentar siquiera paliar este vacío, lo cierto es que afortunadamente, se logró. Nombrada, en 1983, responsable de la política oficial de exposiciones por Javier Solana, a la sazón ministro de Cultura del primer gobierno socialista de Felipe González, enseguida yo misma me vi envuelta en esta, para mí, gozosa y gloriosa tarea de la reivindicación de Picasso, en el sentido más amplio. No voy a hacer ahora un recuento prolijo de las múltiples iniciativas al respecto durante la casi media docena de años en los que ocupé el antedicho cargo en el Ministerio de Cultura español, pero no me resisto a citar, por lo menos, un par de ellas. La primera, que es muy oportuna para el tema principal elegido en el presente Discurso, se refiere a la recuperación de uno de los dos bronces que se reprodujeron del original en yeso de la *Dama oferente*, cuyo ejemplar en cemento fue exhibido en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937, junto a otras insignes obras que todos conocéis [fig. 28]. Por un descuido, esta pieza capital, adscrita al legado del *Guernica*, no vino a España con este, y tuve la fortuna de reparar en la ausencia y de lograr que, finalmente, se incorporase a nuestro patrimonio, con la colaboración entusiasta, todo hay que decirlo, de sus herederos, que deseaban ver cumplida la voluntad de su ilustre ancestro. La segunda fue con motivo de la petición, por parte del Ayuntamiento de París, siendo alcalde Jacques Chirac, de que se realizase una magna exposición del arte histórico español. Esta se llevó finalmente a cabo con el título genérico de *Cinco siglos de arte español (Cinq siècles d'art espagnole)*, dividida en tres partes, una de las cuales, exhibida en el Musée d'art moderne de la Ville de Paris, abarcaba nuestro arte de vanguardia del siglo XX, salvo las últimas tendencias, y se tituló significativamente *El siglo de Picasso (Le Siècle de Picasso)*, con

la palmaria intención de subrayar la hasta entonces discutida, si me permitís, ‘españolidad’ de Picasso, algo que hoy es universalmente aceptado.

Al margen ya de estas cuestiones de mi relación y la de España con Picasso, que he esbozado muy sumariamente, a título de digresión, el tema de la escultura –en la proteica contribución del genial artista al desarrollo del arte de vanguardia del siglo XX–, es fundamental y, quizás, todavía no suficientemente valorado. Obviamente, no me refiero a que no haya habido libros y exposiciones con esta orientación monográfica. Yo misma tuve la oportunidad de llevar a cabo, en 1993, la exposición titulada *Picasso y la Edad del Hierro (Picasso and the Age of Iron)*, en el Museo Guggenheim de Nueva York, en la que, sobre la matriz picassiana del «dibujo en el espacio», se estudiaba la obra escultórica pionera en este material del artista español, junto con la de Julio González, David Smith, Alexander Calder y Alberto Giacometti, un caudal abierto en la época de entreguerras, que más tarde fue populosamente continuado en las décadas siguientes. Lo cierto es que Picasso comenzó a hacer esculturas a comienzos del siglo XX y las continuó realizando prácticamente hasta el final. La trató en todos los materiales, formatos y géneros posibles, tradicionales e industriales; pero lo más relevante de su aportación no se cifra en la cantidad y la variedad de esculturas que llegó a ejecutar, sino, sobre todo, en la innovación, formal y estética, de las mismas. Acabo de citar su contribución esencial del «dibujo en el espacio» y la ejecución en hierro soldado de esta idea en la realización, en 1928, del monumento que París dedicó al poeta Guillaume Apollinaire, proyecto que fue rechazado precisamente por su insólita audacia, pero, antes y después de esta temprana fecha, Picasso

abrió muchos y nuevos caminos. He de recordar al respecto lo que supuso, en pleno desarrollo del cubismo, su mítica *Guitarra*, de 1912 (Nueva York, The Museum of Modern Art, donación del artista), una construcción con cartón, papel pegado, tela, bramante, óleo y trazos de lápiz y cuerdas –hay otras versiones del mismo año con otros materiales parecidos de desecho–, «cuyas formas recortadas y plegadas», como ha escrito el profesor Calvo Serraller, «permiten que el espacio circule libremente por su interior», así como «aligerada del peso muerto de su masa, esta guitarra no necesita ningún punto de apoyo específico y de esta manera puede colgarse en cualquier lugar de la pared o del techo». Y resume, en fin, su valor revolucionario en los siguientes términos: «En primer lugar, era un objeto; en segundo, de construcción sintética; en tercero, con materiales aleatorios; en cuarto, de emplazamiento excéntrico». Coincido plenamente con esta valoración, y con atribuir a esta *Guitarra* de Picasso no solo un papel decisivo en el desarrollo de la escultura constructivista y contemporánea, sino, incluso, por haber hecho posible la idea misma del *ready-made*, a través del cual Marcel Duchamp explotó y exploró esta genial idea picassiana.

Pero no voy a insistir más, desde una perspectiva general, en otras aportaciones de Picasso al desarrollo de la escultura contemporánea, porque ya es hora de centrarnos en el específico valor de la *Dama oferente*, como así la bautizamos con motivo de su llegada a España en mayo de 1985², porque ésta era, a nuestro parecer, la traducción más adecuada del nombre con el que el artista la llamó: *La Porteuse d'offrande* [*La portadora de ofrenda*]. Nos pareció así porque, siendo evidente su relación con la escultura ibérica y, en especial, con los pequeños exvotos ibéricos de Despeñaperros, que Picasso adoró y coleccionó, se ajustaba mejor a la naturaleza

simbólica de esta suerte de Venus prehistóricas, auténticos fetiches de la fertilidad, como muestran sus cuerpos deformados, a los que los estragos del tiempo añadieron diversas amputaciones, por las que nuestro artista sintió fascinación y de las que se quiso apropiarse en su innovadora réplica³.

Por lo demás, la *Dama oferente* surgió en un contexto y en un momento muy especiales en la vida de Picasso. Casi todos ellos vienen tan maravillosamente compilados en un testimonio del fotógrafo Brassai, con motivo de su visita al nuevo taller de Picasso en Boisgeloup, que no hay nada mejor que transcribirlo literalmente:

Abrió la puerta de una de aquellas inmensas naves y pudimos ver, radiante de blancura, un pueblo de esculturas [...] Quedé sorprendido por la redondez de todas aquellas formas. Una nueva mujer había entrado en la vida de Picasso: Marie-Thérèse Walter. La había encontrado casualmente en la rue La Boétie y pintado por primera vez justo un año antes, el 16 de diciembre de 1931, en el *Sillón rojo*. Su juventud, su alegría, su risa, su naturaleza jovial, le habían seducido. Le gustaba el dorado de sus cabellos, su tez luminosa, su cuerpo escultural [...] A partir de aquel día, toda su pintura empezó a ondularse. Como lo plano con lo corpóreo, las líneas rectas, angulosas, se interfieren con frecuencia en su obra con las líneas curvas, sucediendo la dulzura a la dureza, la ternura a la violencia. En ningún momento de su vida su pintura se hizo tan ondulante, tan llena de curvas sinuosas, brazos enroscados, cabellos en volutas [...] La mayoría de las estatuas que tenía delante de mí denunciaban la impronta de aquel *new look*, empezando por el gran busto de Marie-Thérèse inclinado hacia delante, la cabeza casi clásica, la recta línea de la frente unida sin interrupción con la de la nariz, línea que invadía

toda su obra. Dentro de la serie *Estudio de escultor*, que Picasso estaba grabando para [Ambroise] Vollard (me había dejado ver algunas pruebas en la rue La Boétie: *tête-à-tête* silencioso entre el artista y su modelo, cargado de sensualidad y de placer carnal), figuraban también, en segundo plano, cabezas monumentales, casi esféricas. ¡No eran, pues, imaginarias! Mi sorpresa fue grande al encontrarlas aquí en carne y hueso, quiero decir, en todo su relieve, curvadas todas, la nariz cada vez más prominente, los ojos en forma de bola, semejantes a una diosa bárbara.

(Brassaï 1966, pp. 31-32)

Este testimonio aparentemente gozoso de Brassaï cuando irrumpió en el taller de Boisgeloup de Picasso el año de 1933 no dejaba de traslucir sombras. Entre ellas estuvo precisamente el descubrimiento y la posterior relación erótica de Picasso con la bella adolescente de diecisiete años que media docena de años después identificó Brassaï. Hay todavía hoy mucha confusión y conjeturas sobre cuándo y cómo exactamente se conocieron Picasso y Marie-Thérèse, y, por supuesto, el momento en que este conocimiento se convirtió en un ardiente idilio. La razón para el curso velado de los inicios de esta relación, que luego se mantuvo durante más de tres lustros, no era tanto el hecho de que Picasso estuviera casado y los casi treinta años de diferencia de edad que les separaban, sino que Marie-Thérèse era menor de edad, lo que constituía entonces un delito penal. En cualquier caso, todo apunta a que el primer contacto entre ellos se produjo el 8 de enero de 1927 y que su intimación clandestina no tardó mucho en producirse. Desde entonces se pueden rastrear muchos testimonios gráficos en los que la imagen, tan característica, de la joven aparece en la obra de

Picasso, si bien, como era lógico esperar, sin especificaciones comprometedoras en los años en los que esta aún no había alcanzado la mayoría de edad, pero relajándose la prevención cuando empezó a rondarla. Por lo demás, no fue esta tampoco la única preocupación que asedió a Picasso por aquellas fechas de fines de la década de 1920 y comienzos de la de 1930, porque el escenario internacional se empezó a cubrir con los más inquietantes presagios, que progresiva e implacablemente se fueron cumpliendo. Por si fuera poco, desde el punto de vista artístico, Picasso se hallaba entonces inmerso en una profunda crisis, en el sentido literal del término, que alude a una situación de «cambio», lo que, incluso en el mejor de los casos, suele provocar ansiedad.

Sea como sea, el deslumbramiento que refleja Brassai al descubrir ese «pueblo de esculturas» amontonadas en el taller de Boisgeloup nos revela, por un lado, que en ese momento Picasso ya había salido de la crisis antes mencionada y, por otro, que lo había hecho a través de la escultura, siendo su musa, sin duda, Marie-Thérèse Walter. De todas formas, hay otro elemento artístico de engarce en ese momento crítico de Picasso, que cronológicamente podemos fechar de una manera aproximada entre 1927 y 1933, o, si se quiere, entre el final de la década de 1920 y el inicio de la siguiente. Me refiero al efecto que produce en Picasso el primer surrealismo, cuya continuidad se puso en peligro precisamente durante los años en los que hemos emplazado la crisis de Picasso. Hay que señalar entremedias que el artista español fue uno de los pocos respetados por la violenta turba de los primeros surrealistas, que cargaron de la manera más inclemente contra los vanguardistas de la primera hornada del siglo XX, y que fue así porque lo quiso su autoritario y brillante jefe de filas, André Breton.

Al principio, Picasso «se dejó querer», lo que no es poco para quien jamás quiso encuadrarse ni siquiera en los movimientos plásticos en los que tuvo la voz cantante, como el cubismo. Pero, aún sin ser militante, ni siquiera ‘simpatizante’ del surrealismo, de manera oficiosa sí que se contagió del clima de agitación revolucionaria que estos encarnaban precisamente en las fechas que antes he acotado. Esto se reflejó en su propia obra durante esos años, como se pone en evidencia en lo que hizo en la llamada etapa de Dinard, con la serie de deformaciones monstruosas del cuerpo femenino, brutalmente sexualizado; pero también cuando, justo en el cambio de década, inicia esa serie de esculturas en bulto redondo, que fascinaron a Brassai en Boisgeloup, y entre las que hay que incluir la de la *Dama oferente*. De manera significativa, la visita de Brassai a Boisgeloup no fue casual, sino que respondió al encargo de fotografiar la obra última de Picasso por parte de la revista surrealista *Minotaure*, cuyo primer número salió a la calle el 1 de junio de 1933 bajo la responsabilidad editorial y artística de Albert Skira y Edouard Tériade respectivamente. Pues bien, en este primer número apareció un extenso artículo de André Breton titulado «Picasso dans son élément», que trataba fundamentalmente de la escultura del artista español, y llevaba como ilustración a doble página, bajo la leyenda de «La Parabole du sculpteur», por un lado, en la página de la izquierda, tres de los grabados de la *Suite Vollard* dedicados al tema del taller del escultor, mientras, por el otro, en la página de la derecha, la bella fotografía tirada por Brassai en Boisgeloup⁴. En el artículo citado, Breton estimó necesario advertir que estas esculturas blancas y rotundas realizadas por Picasso no implicaban en absoluto una nueva vuelta del artista al clasicismo: «estas formas humanas

–escribe–, más densas, más blancas y, por así decirlo, más exteriormente inmediatas, llevan a alguno a la idea de una especie de vuelta al orden, de renuncia o de traición por parte de Picasso, se equivoca». A continuación, de una forma lírica, el escritor nos explica el sentido de organicidad e impremeditación que conllevan estas formas, que no remiten sino a la vida misma.

Hagamos, no obstante, una recapitulación para tratar de describir a la *Dama oferente*. Se trata, por de pronto, de una escultura monumental, como así lo delatan sus medidas: 220 x 122 x 110 cm, que no son precisamente las de una *miss*. Digo esto último, no para forzar una broma fácil, sino porque el tamaño en arte es relativo, no solo a una determinada escala, sino a la grandeza. Porque lo que caracteriza a esta *Dama* es, en efecto, su grandeza, su monumentalidad; porque es, desde luego, un monumento, un aviso para caminantes, un, en definitiva, recordatorio. Inmediatamente nos choca de esta gigante su desproporción, porque es, a ojos vista, patiocorta, con un brazo enormemente alargado, que no para de estirarse hasta prolongarse en el pebetero o vasija que porta como un cuerpo atrapado por su garra, mientras que el izquierdo está mutilado casi a la altura del arranque de su hombro. No tiene pues, un brazo para recibir, pero si, en cambio, un brazo para dar. Su tronco, sostenido inverosímilmente por estas dos rígidas y enflaquecidas piernas, se divide en tres descomunales protuberancias superpuestas: la de un vientre hinchado, quizá grávido, dos senos henchidos y una informe cabeza aovada, que parece la de un ofidio. Y aún queda algo que ya no podemos apreciar por haber sido destruida su forma original en yeso, tal y como la fotografió C. Bernès, Marouteau et Cie. (París) [fig. 27], y no como, al parecer, se exhibió en el Pabellón Español de la Exposición de

París de 1937 [fig. 28]: su blanco resplandor que, sin duda, acentuaba las características más chocantes antes descritas. Se trata, en fin, de una ‘monstrua’, que no hace pensar en aquellas otras ‘monstruas’ tan del gusto español en la pintura del siglo XVII, vestidas o desnudas, con o sin barbas. Hemos enunciado lo esencial de su aspecto, aunque todavía podríamos añadir otros elementos significativos, como la aspereza de la textura, que nos inquieta tanto más cuanto la redondez de sus formas nos sugeriría, en principio, un tacto blando y sensual. Hay, pues, en la textura de ella, algo que se asemeja al *non finito*, al inacabado, de la escultura última de Miguel Ángel, pero también a lo que, en el siglo XIX, se llamó *pittura alla prima*, en la que no se trataba de ocultar y lustrear los pálpitos desairados del pincel, sino de recalcar la brusquedad de los gestos espontáneos.

Seguro que todos ustedes han visto más de una vez esta *Dama*, cuya versión en bronce se exhibe desde hace años en el Reina Sofía, pero solo unos pocos –y casi todos ya desaparecidos– la vieron en Boisgeloup, tal y como salió de las manos de Picasso⁵, o más tarde, en 1937, cuando fue exhibida, entonces vaciada en cemento, en el jardín que rodeaba el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París⁶. Por eso la he descrito rápidamente, porque vemos con los ojos y, también, a través de las palabras, esto último, la magia de estas, quizá el rasgo de los surrealistas que más sedujo a Picasso.

De todas formas, nos queda todavía por tratar una cuestión muy importante: la vida que cobra una obra de arte tras haberla concluido su autor. No me refiero ahora a las vicisitudes materiales que debe afrontar, entre ellas la no pequeña de su destrucción física. En este caso, hay dos episodios reseñables, como el de la

destrucción del original realizado en yeso, o la posterior desaparición de su vaciado en cemento, con lo que nos quedan solo las dos versiones en bronce, cuya fundición data de 1972-73. No obstante, como acabo de advertir, de lo que ahora quiero tratar es, en efecto, de esa su, si se quiere, supervivencia vicaria; esto es: de cómo ha sido vista y usada, al margen de cómo lo hizo su autor, que no fue precisamente baladí, pues significativamente la emplazó en el –si se me permite–, más que ‘sacramental’ Pabellón Español de 1937, lo que amplió su alcance semántico. Por ello, una de las versiones de bronce está en el Reina Sofía tal cual, acompañando al *Guernica*. Pero hay otro gesto ajeno, en el que por fuerza no pudo intervenir –aunque tampoco sabemos si lo pudo inspirar– Picasso. Me refiero a la decisión por parte de su viuda, Jacqueline Roque, de emplazar la otra versión en bronce de la *Dama oferente* en la tumba de Picasso en el castillo de Vauvenargues, lo que implica una nueva re-semantización de la misma, pues así adquiere un carácter elegíaco, funerario⁷. ¿Tuvo esta ocurrencia Jacqueline Roque quizá al recordar, en el cuadro *Guernica*, la figura de esa mujer que se asoma por una ventana de la casa incendiada, alargando el brazo derecho en el que porta una bujía, de forma muy similar a la que porta la *Dama oferente*, convertida de esta manera en una iluminada furiosa que clama justicia de entre los muertos? No lo sabemos con certeza, pero ya el mero hecho de haber decidido que estuviera como guardiana de la tumba de Picasso recarga con un nuevo designio la hasta entonces considerada como una mera diosa de la fertilidad.

Para completar la información reunida alrededor de la *Dama oferente*, hay también que recordar el número 7-10, año de 1933, de los *Cahiers d'art*, la revista de vanguardia dirigida por Christian Zervos, dedicado monográficamente al arte griego, pues la

formidable documentación gráfica ilustraba no solo el periodo arcaico, entonces muy poco difundido, sino que lo hacía con abundancia de fotografías tiradas desde ángulos forzados que aumentaban su aspecto inquietante y dramático. Tres años después, en 1936, esta misma revista dedicó un número monográfico a la obra de Picasso durante el lustro de 1930-35, el momento, no hay ni que decirlo, que aquí más nos interesa.

Podríamos seguir hablando indefinidamente de esto y de lo otro en torno a la *Dama oferente*, pero creo llegado el momento de la necesaria recapitulación, que, en arte, ha de tener siempre un sentido interrogativo. Así pues, ¿fue esta estatua un retrato de Marie-Thérèse Walter, aquella adolescente con la que Picasso vivió un prolongado romance, apasionado al principio, y tierno y bonancible en cualquier momento, incluso cuando se interrumpió el contacto entre ellos? No olvidemos que a Zervos, en el número de los *Cahiers d'art* que antes he mencionado, Picasso afirmó lo siguiente:

Para mi desgracia o para mi felicidad, situó las cosas según mis amores. ¡Qué triste la suerte del pintor que ama a las rubias, pero que se prohíbe incluirlas en su cuadro, porque no se acomodan bien con la canastilla de frutas! ¡Qué miseria para un pintor que detesta las manzanas, la de sentirse obligado a servirse continuamente de ellas, porque se acomodan bien con el mantel! Yo meto en mis cuadros todo lo que amo. Tanto peor para las cosas si no se acomodan entre ellas.

He aquí una respuesta contundente, por lo que sí creo que podemos considerar la *Dama oferente*, con todas las desfiguraciones encima,

como un retrato de Marie-Thérèse, un retrato, en cualquier caso, en el que el parecido físico está subordinado al moral, porque significativamente esta bella mujer se nos muestra como estatua de alguien que se ofrece sin condiciones, en una actitud, sin duda, 'oferente'.

Ahora bien, este desvelamiento de la identidad subyacente de la *Dama*, ¿acaso borra todas las restantes cualidades que hemos comentado? ¿Es acaso incompatible remontar el tiempo, a través de ella, hasta encontrar el ancestro, formal y simbólico, de la fértil diosa ibérica o a cualquier otro fetiche antiguo, como, por ejemplo, el de las esculturas arcaicas de las Cícladas esculpidas con un parecido fin matriarcal? Todavía más: ¿no podemos reconocer asimismo en ella el sentido orgánico y brutal con el que estigmatiza sexualmente el cuerpo desnudo de la mujer ese Picasso próximo al surrealismo de la etapa de Dinard? Y, por último, ¿no es acaso la mujer que porta una bujía o un candil la que visita al menesteroso o rescata al preso, y, en todo tiempo, la doncella desnuda que con la lámpara en ristre representa, por un lado, la Libertad, y, por otro, como su necesario envés, la Responsabilidad, o sea, la Justicia? ¿Y no se identifica esta gentil dama con la arrebatada que clama al cielo en la noche incendiada de *Guernica* y con nuestra *Dama oferente* portando, firme y quieta, la lámpara, que ilumina por igual a vivos y a muertos?

Para terminar, queridos académicos, a partir de hoy compañeros, como sabéis, Pablo Picasso, desde, aproximadamente, la década de 1920, comenzó a practicar un sorprendente pluriestilismo simultáneo, en el que, fuera cual fuera la moda del día, no dejaba de usar lo que fehacientemente antes le había servido. Lo digo porque, en el caso concreto de nuestra deconstrucción analítica

de la *Dama oferente*, apreciamos la superposición de múltiples experiencias plásticas, pasadas y presentes, en el multiforme Picasso, que no solo extrajo del pasado ajeno, remoto y próximo lo que le convino para configurarla, sino todo lo que él mismo experimentó y creó desde el comienzo: la monocromía, el cubismo, la neofiguración de los años veinte, el dibujo en el espacio, la deformación y el bulto redondo orgánico de estirpe surrealista... Pluriestilismo que se aprecia incluso en sus últimos trabajos, en los que describe las atrocidades de la guerra, en los bodegones alegóricos, en las intensas interpretaciones de obras de arte históricas y en sus sensuales lienzos creados durante sus años crepusculares.

Erguida desde la noche de los tiempos, como esa íntima luz entre las tinieblas que generó el ancestral matriarcado, he aquí que se repite –por lo menos desde hace cinco mil años antes de Cristo, cuando se fundó nuestra civilización sedentaria– el radiante espectáculo de miles de mujeres, mitificadas o despreciadas, aportando un surco de claridad en la oscura cueva en la que todos nos debatimos. ¿Por qué, entonces, no ver en ellas, a través de la maravillosa escultura de Picasso, la misma *Dama oferente*, ese estupefaciente ejemplo de tutela y de entrega?

Personalmente, lo afirmo con rotundidad, he entregado lo mejor de mi vida al estudio y la difusión del arte, y, ahora, ante vosotros, quiero confirmar mi vocación. Así que, como comprenderéis, entre vosotros, me siento feliz, como solo puede estarlo quien se encuentra en su hogar. ¡Muchas gracias!

NOTAS ILUSTRADAS

1. La *Dama oferente* fue realizada en el verano de 1933, pero Picasso creó con anterioridad una serie de óleos y dibujos cuya temática parece anticiparse a la escultura. El artista realizó, por ejemplo, una serie de cuadros fechados en 1929 (publicados en Zervos 1982a, núms. 252, 255, 256 y 262, pp. 101-103 y p. 107, figs. 1 a 4), en los que aparecen unas figuras semejantes a la escultura con los brazos levantados. En la primavera de ese mismo año también pintó unos dibujos preparatorios [figs. 5 a 8] y el lienzo *Mujer, escultura y jarrón de flores* [fig. 9] en el que aparece una figura de mujer desnuda de cuerpo entero que recuerda, por sus formas, a la *Dama oferente*. Asimismo, realizó una serie de dibujos fechados en agosto de 1932 en los que presenta a una mujer sentada con un jarrón al lado [figs. 10 a 18].

1

2

1.
Mujer desnuda a orillas del mar [*Nu au bord de la mer*],
7 de abril de 1929, óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm.
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, donación
de Florene M. Schoenborn, 1995 [1996.403.4]

2.
Gran bañista [*Grande baigneuse*], París, 26 de mayo
de 1929, óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm. París, Musée
National Picasso [MP 115]

3.
Bañista con los brazos levantados [*Baigneuse aux bras levés*],
París, 1929, óleo sobre lienzo, 71,1 x 58,4 cm. Phoenix
Art Museum, donación de The Allen-Bradley Company
of Milwaukee [1964.120]

3

4.
Mujer con los brazos levantados [*Femme aux bras l eves*], 5 de mayo de 1929, óleo sobre lienzo (medidas no publicadas en Zervos). Colección desconocida

5 a 8.

Estudios a lápiz para *Mujer, escultura y jarrón con flores*, realizados en 1929 [figs. 5-6, no publicados en Zervos; figs. 7-8, publicados en Zervos 1982a, n.º 258, p. 104]. París, Musée National Picasso, París [MP 1875, fols. 25r y 26r]

6

8

9.
Mujer, escultura y jarrón con flores [Femme, sculpture et vase de fleurs], 24 de abril de 1929, óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm. Colección privada. Obra publicada en Zervos, 1982a, núm. 259, p. 105

10 a 18.

Diferentes versiones de *Mujer sentada* [*Femme assise*], Boisgeloup, 8 de agosto de 1932, dibujos a tinta china sobre hojas de cuaderno, 37 x 24,5 cm c/u, publicados en Zervos, 1982b, núms. 1 a 9, pp. 1-3. Colección desconocida

2. Una de las dos versiones en bronce de la *Dama oferente* llegó a España el jueves 16 de mayo de 1985. Fui a recibirla a la sede de la compañía de transportes SIT en Madrid y estuve presente cuando se abrió la caja que contenía la obra. La escultura apareció con un cartón colgado al cuello [fig. 19], sin fecha, que decía: «Esta escultura pertenece a la República española». Según afirma David Douglas Duncan en su libro *El taller silencioso de Picasso* (1976, p. 20), dicha nota estaba firmada por P. Ruiz Picasso, Jacqueline Roque, la última mujer del artista, y dos testigos, pero yo solo recuerdo la firma de Picasso. Tristemente, ese cartón se perdió con posterioridad. Cuando en 1981 llegó el *Guernica* a España, el fotógrafo Roberto Otero, gran amigo de Picasso y de Jacqueline, fue quien me comunicó lo sorprendida que estaba Jacqueline por la falta de interés de España por recuperar esta escultura. La *Dama oferente* fue presentada ante los periodistas en el Palacio de Velázquez del madrileño parque del Retiro el mediodía del 20 de mayo de 1985.

19.

Fotografía de la escultura con la nota colgada al cuello, realizada por David Douglas Duncan y publicada en su libro *El taller silencioso de Picasso*, 1976, lám. 60-61

3. Como ya comento en mi discurso, Picasso adoró y coleccionó exvotos ibéricos. De hecho, el artista tuvo en su estudio dos copias de la *Venus de Lespugue* [fig. 20] cuya fisonomía no solo era objeto de contemplación sino que, como relata Brassai en sus *Conversaciones con Picasso*, fue incluso modificada por el artista, posiblemente para buscar soluciones destinadas a sus propias piezas.

Picasso realizó la *Dama oferente* pensando en este tipo de exvotos y la escultura terminó siendo una replica innovadora de dichas figuras [figs. 21 y 22]. El vínculo de la *Dama* con cierta estética 'primitiva' no solo atañe a la rotundidad de las formas femeninas, sino que resulta también evidente en la disposición de la propia figura, que lleva en una de sus manos una ofrenda, sin duda en actitud ritual.

20.

Venus de Lespugue, 25.000 a. C.,
marfil de mamút, 14,7 cm de alto.
París, Musée de l'Homme

21.

Gran dama oferente del Cerro de los Santos, siglo IV a. C., piedra caliza,
135 x 39 x 38 cm. Madrid, Museo
Arqueológico Nacional [3500]

22.

Dama oferente de Osuna, siglo III a. C.,
piedra caliza, 66 x 40 x 33 cm.
Madrid, Museo Arqueológico
Nacional [38422]

4. Los aguafuertes [figs. 23-25] fueron realizados por Picasso en su estudio de la rue La Boétie 23 y se publicaron bajo la leyenda «La Parabole du sculpteur» (hoy la serie completa se conoce como *Suite Vollard*) el 1 de junio de 1933 en el primer número de la revista *Minotaure*, ilustrando, junto con la escultura *Cabeza de mujer* [fig. 26] el artículo de André Breton «Picasso dans son élément», pp. 24-25.

23.

Escultor reposando I [*Le Repos du sculpteur, I*], París, 2 de abril de 1933, cobre, aguafuerte, 19,3 x 26,7 cm, sobre papel verjurado «Montval», 34 x 44 cm. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [AD 02009] [Baer, n.º 342]

24.

Escultor y modelo de rodillas [*Sculpteur et modèle agenouillé*], París, 8 de abril de 1933, cobre, aguafuerte, 36,7 x 29,8 cm, sobre papel verjurado «Montval», 44 x 34 cm. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [AD 02015] [Baer, n.º 331]

25.

Escultor con copa y modelo en cuclillas [*Sculpteur avec coupe et modèle accroupi*], París, 21 de marzo de 1933, cobre, aguafuerte, 26,7 x 19,4 cm, sobre papel verjurado «Montval», 44,5 x 34 cm. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [AD 07930] [Baer, n.º 304]

26.

Fotografía de la escultura *Cabeza de mujer* [*Tête de femme*, 1931, Spies, n.º 133] tomada por Brassai en 1933 en el estudio de Picasso en el castillo de Boisgeloup

5. La *Dama oferente* fue realizada en yeso por Picasso en el verano de 1933 en su taller del castillo de Boisgeloup, donde C. Bernès, Marouteau et Cie. (París) la fotografió en invierno de 1934 rodeada de otras esculturas [fig. 27]. La toma se publicó en *Cahiers d'art*, 7-10 (1935), p. 167.

6. Picasso hizo una versión en cemento de la *Dama oferente* expresamente para el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París en 1937, donde también se expusieron otras cuatro esculturas suyas y su obra maestra *Guernica*. El artista quiso que la *Dama oferente* destacara sobre las otras cuatro y la instaló en la entrada sur del Pabellón Español para que guardara la entrada y diera la bienvenida a los visitantes. La fotografía superior realizada por C. Bernès, Marouteau et Cie. (París) y publicada en el número especial dedicado al *Guernica* de *Cahiers d'art*, 4-5 (1937), p. 156, muestra la escultura en el lugar donde fue expuesta.

7. En 1972-73 se realizaron dos copias en bronce de la *Dama oferente* en la fundición Valsuani (París), partiendo del original en yeso. La versión original se destruyó a continuación ante la viuda del artista, Jacqueline Roque, su hijo mayor, Paulo, fruto de su relación con su primera esposa, Olga Khokhlova, y un notario. Con ello se pretendía que no se realizaran más copias en bronce de esta fantástica escultura.

Picasso murió el 8 de abril de 1973. Diez días después, Jacqueline y Paulo decidieron colocar una de esas dos copias en la tumba del artista en el castillo de Vauvenargues, situado a tan solo quince kilómetros de la localidad francesa de Aix-en-Provence, y al pie del Mont Sainte-Victoire [fig. 29], montaña que fue uno de los motivos favoritos de Paul Cézanne, artista francés al que Picasso tanto apreció.

29.

Fotografía de una de las dos versiones en bronce de la *Dama oferente*, realizada por Claude Germain y publicada en Ely 2009, p. 34

HISTORIAL DE EXPOSICIONES
Y
BIBLIOGRAFÍA

Versión en bronce de la *Dama oferente* (Boisgeloup, verano de 1933), perteneciente al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, expuesta en la rotonda del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York con motivo de la exposición *Picasso Black and White* (2012). Al fondo, la escultura *Mujer con los brazos extendidos*, de 1961 (Houston, The Museum of Fine Arts)

I. HISTORIAL DE EXPOSICIONES Y BIBLIOGRAFÍA

Catálogos de las muestras donde se ha expuesto la *Dama oferente*, nombrados por orden cronológico¹.

La *Dama oferente* se exhibió por primera vez al público en la Exposición Internacional de París en 1937. Se trataba de una versión en cemento que se situó al pie de la escalera del Pabellón Español para que guardara la entrada y diera la bienvenida a los visitantes.

NUEVA YORK 1980

Pablo Picasso: a retrospective [Nueva York, The Museum of Modern Art, 22 mayo-16 septiembre 1980], William Rubin (ed.), Nueva York, The Museum of Modern Art, 1980, s/n., repr. p. 313 (en blanco y negro).

Ficha técnica publicada en p. 313:
Dama oferente. Boisgeloup. Verano 1933
Bronce, 219,7 cm de alto
Spies 135
Legado de Picasso

BERLÍN-DÜSSELDORF 1983

Picasso: Das plastische Werk (Picasso: obras escultóricas) [catálogo razonado que se utilizó como catálogo de la exposición *Picasso Plastiken (Esculturas de Picasso)*, Berlín, Nationalgalerie, 7 octubre-27 noviembre 1983; Düsseldorf, Kunsthalle, 11 diciembre 1983-29 enero 1984], Werner Spies y Christine Piot (eds.), Stuttgart, Gerd Hatje, 1983, n.º 135, repr. p. 335 (en pequeño y en blanco y negro).

La *Dama oferente* no se expuso, pero sí aparece en el catálogo, acompañada de la siguiente información:

Ficha técnica publicada en pp. 378-79:
Dama oferente
Boisgeloup, verano 1933

I.a

Original en yeso (solo se conserva el brazo que sujeta el vaso)

Colección particular

I.b

Modelo intermedio en yeso (solo se conserva el brazo que sujeta el vaso)

Colección particular

II

Bronce, 219,7 cm de alto

2 copias; fundidor: Valsuani 1972/1973

Una copia en bronce se encuentra en la tumba de Picasso en el castillo de

Vauvenargues; el segundo ejemplar se encuentra en la sala del Guernica en el Casón del Buen Retiro del Museo del Prado de Madrid.

Expuesta (yeso o cemento) delante del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París de 1937.

Ilustración de la Exposición Internacional, París 1937.

MADRID 1985

Escultura española, 1900-1936 [Madrid, Palacio de Velázquez y Palacio de Cristal, 23 mayo-22 julio 1985], Carmen Giménez (dir.), Josefina Alix (ed.), Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985, s/n., repr. cubierta y pp. 192 y 283 (en pequeño y en blanco y negro).

Muestra en la que la *Dama oferente* se expuso por primera vez en España.

Ficha técnica publicada en p. 283:
La Dama oferente, Boisgeloup, 1933
Bronce, 219,7 cm de alto
Museo del Prado. Legado Picasso.
Madrid

MADRID 1987

Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937 [Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 26 junio-15 septiembre 1987], Carmen Giménez (dir.), Josefina Alix (ed.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, s/n., repr.

¹ La *Dama oferente* no se expuso en ninguna de las siguientes muestras: *Hommage à Pablo Picasso. Peintures, Grand Palais – Dessins, sculptures, céramiques, Petit Palais* [París, Grand Palais y Petit Palais, noviembre 1966-febrero 1967], Jean Leymarie (ed.), París, Réunion des musées nationaux, 1966; *Picasso: Sculpture, Ceramics, Graphic Work* [Londres, Tate Gallery, 9 junio-13 agosto 1967], Roland Penrose (ed.), Londres, Arts Council, 1967; y *The Sculpture of Picasso* [Nueva York, The Museum of Modern Art, 1967], Roland Penrose (ed.), Nueva York, The Museum of Modern Art, 1967.

pp. 120 y 234 (en pequeño y en blanco y negro) y en p. 121 (en grande y en color).

Muestra organizada para conmemorar el cincuenta aniversario de la Exposición Internacional de París en 1937.

Ficha técnica publicada en p. 234:

Dama oferente (Boisgeloup, 1933)

Bronce, 219,7 cm de alto

Observación: donada a España por los herederos de Picasso en mayo de 1985.

Fundida por Picasso, no se sabe la fecha, en la Fundación VALSUANI. Otra copia fue colocada sobre la tumba de Picasso en el Castillo de Vauvenargues. El vaciado en cemento, realizado para el Pabellón Español, desapareció.

Museo del Prado. Madrid (Casón)

[Nota n.º 264 en p. 119]:

«La copia donada recientemente a España es un bronce, no habiendo sido posible averiguar el paradero ni del original en yeso ni del cemento realizado para el pabellón».

PARÍS 1987-1988

Cinq siècles d'art espagnole: Le Siècle de Picasso

[París, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 8 octubre 1987-3 enero 1988]; Carmen Giménez Marín (dir.), Francisco Calvo Serraller, Tomás Llorens y Pierre Daix (eds.), Madrid, El Viso, 1987, n.º 92, repr. p. 151 (en grande y en color).

Ficha técnica publicada en p. 150:

Dama oferente, 1933.

Bronce, 219,7 cm de alto

Museo del Prado. Madrid

MADRID 1988

El siglo de Picasso [Madrid, Centro de Arte Reina

Sofía, 29 enero-13 marzo 1988], Carmen Giménez Marín (dir.), Francisco Calvo Serraller, Tomás Llorens y Pierre Daix (eds.), Madrid, Centro Nacional de Exposiciones, 1988, n.º 86, repr. p. 143 (en grande y en color).

Muestra exhibida anteriormente en el Musée d'art moderne de la Ville de Paris bajo el título *Cinq siècles d'art espagnole: Le Siècle de Picasso* (véase París, 1987-1988).

Ficha técnica publicada en p. 142:

Dama oferente, 1933.

Bronce, 219,7 cm de alto

Museo del Prado, Madrid

MÁLAGA 1992-1993

Picasso clásico [Málaga, Palacio Episcopal, 10 octubre 1992-11 enero 1993], Carmen Giménez (dir.), Gary Tinterow (ed.), Málaga, Consejería de Cultura / Ayuntamiento, 1992, n.º 52, repr. en p. 151 (en grande y en color).

Ficha técnica publicada en p. 150:

Dama oferente, Boisgeloup, verano de 1933

Bronce, 219 cm de alto

Madrid, Museo del Prado

Spies 135

LONDRES 1994

Picasso: Sculpture / Painter [Londres, Tate Gallery de Londres, 16 febrero-8 mayo 1994], Elizabeth Cowling y John Golding (eds.), Londres, Tate Publishing, 1994, n.º 99, repr. p. 130 (en grande y en color).

Ficha técnica publicada en p. 273:

Dama Oferente, 1933

Bronce, 219 x 122 x 110 cm

Museo del Prado, Madrid

Spies 135. II

[Esta ficha se complementa con un texto detallado sobre la escultura]

PARÍS 2000

Picasso sculpteur [París, Centre Georges Pompidou, 8 junio-25 septiembre 2000], Werner Spies (ed.), París, Centre Pompidou, 2000, n.º 135, repr. pp. 186 y 355 (blanco y negro).

Ficha técnica publicada en p. 400:

Dama oferente

Boisgeloup, verano 1933

I.a

Original en yeso (solo se conserva el brazo que sujeta el vaso)

Colección particular

I.b

Modelo intermedio en yeso (solo se conserva el brazo que sujeta el vaso)

Colección particular

II

Bronce, 219,7 cm de alto

2 copias; fundidor: Valsuani 1972/1973

Una copia en bronce se encuentra en la tumba de Picasso en el castillo de Vaurvenargues; la segunda está en el

Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Expuesta (yeso o cemento) delante del
Pabellón Español en la Exposición
Internacional de París de 1937.
Repr. en la Exposición Internacional,
París, 1937, pp. 186 y 355.

SEGOVIA 2001

Picasso en las colecciones españolas [Segovia,
Museo de Arte Contemporáneo Esteban
Vicente, 10 octubre 2000-14 enero 2001],
Francisco Calvo Serraller (ed.), Segovia,
Museo de Arte Contemporáneo Esteban
Vicente, 2001, n.º 59, repr. p. 121 (en grande
y en color).

Ficha técnica publicada en p. 207:

Femme au vase, 1933

Bronce patinado, 220 x 122 x 110 cm

Procedencia:

Sucesión del artista

Museo del Prado (Donación, 1985)

Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid (Depósito del Museo del
Prado, 1992)

PARÍS-BARCELONA 2001-2002

Paris, Barcelone: de Gaudí à Miró [París,
Galeries Nationales du Grand Palais,
9 octubre 2001-15 enero 2002; Barcelona,
Museo Picasso, 28 febrero-26 mayo 2002],
París, Réunion des musées nationaux, 2001.

La *Dama Oferente* no estuvo expuesta en París,
pero sí viajó a la exposición de Barcelona.
Aún así, dicha obra no aparece en el catálogo.

MADRID 2006

Picasso: Tradición y Vanguardia [Madrid, Museo
Nacional del Prado y Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía, 6 junio-4 septiembre
2006], Carmen Giménez y Francisco Calvo
Serraller (eds.), Madrid, Museo Nacional del
Prado y Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, 2006, n.º 20, repr. p. 201 (en grande y
en color).

Ficha técnica publicada en p. 200:

La Dama oferente (La Femme au vase)

Boisgeloup, Verano, 1933

Bronce patinado a la cera perdida, 1972-

73 (1/2), Fundición Valsuani,

220 x 122 x 110 cm

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía, Donación del Artista,
DE00051

[Esta ficha se complementa con un texto
amplio y detallado sobre la escultura,
pp. 200-05]

NUEVA YORK 2012-2013

Picasso Black and White [Nueva York, Solomon
R. Guggenheim Museum, 5 octubre 2012-
23 enero 2013; Houston, The Museum of
Fine Arts, 24 febrero-27 mayo 2013], Carmen
Giménez (ed.), Nueva York, Guggenheim
Museum y DelMonico Books/Prestel, 2012,
n.º 53, repr. p. 139 (en grande y en color).

Ficha técnica publicada en p. 221:

Dama oferente (Femme au vase)

Boisgeloup, verano 1933 (fundición en
1972-73)

Bronce patinado, 220 x 122 x 110 cm

Dos copias en bronce, fundidas por
C. Valsuani, París, una de ellas en el Museo
Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid

Legado del artista

WS 135 II

La otra copia en bronce está en la tumba
de Picasso en el castillo de Vauvenargues.

La escultura original en yeso fue destruida
por deseo expreso del artista. Una copia
en cemento fue expuesta enfrente del
Pabellón Español en la Exposición
Internacional de París en 1937.

II. BIBLIOGRAFÍA

a. Catálogos generales sobre la obra de Picasso, nombrados por orden cronológico

LONDRES 1967

Picasso: Sculpture, Ceramics, Graphic Work
[Londres, Tate Gallery, 9 junio-13 agosto
1967], Roland Penrose (ed.), Londres, Arts
Council, 1967.

NUEVA YORK 1967-1968

The Sculpture of Picasso [Nueva York, The
Museum of Modern Art, 11 octubre 1967-
1 enero 1968], Roland Penrose (ed.), Nueva
York, The Museum of Modern Art, 1967.

NUEVA YORK 1993

Picasso and the Age of Iron [Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 19 marzo-16 mayo 1993], Carmen Giménez, Dore Ashton y Francisco Calvo Serraller (eds.), Nueva York, Guggenheim Museum, 1993.

MÁLAGA 1994

Picasso, primera mirada: Colección Christine Ruiz-Picasso [Málaga, Palacio Episcopal, 3 diciembre 1994-29 enero 1995; Sevilla, Pabellón Mudéjar, 18 febrero-30 abril 1995; Nimes, Carré d'art, Musée d'art contemporain, 24 mayo-3 septiembre 1995], Carmen Giménez (ed.), Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 1994.

NUEVA YORK 1996

Picasso and Portraiture: Representation and Transformation [Nueva York, The Museum of Modern Art, 28 abril-17 September, 1996], William Rubin (ed.), Nueva York, The Museum of Modern Art, 1996.

MADRID 2003-2004

El Picasso de los Picassos [Málaga, Museo Picasso, 27 octubre 2003-29 febrero 2004], Carmen Giménez (ed.), Málaga, Museo Picasso / Madrid, TF editores, 2003.

BASILEA 2005

Picasso Surreal / Picasso surréaliste / The Surrealist Picasso [Basilea, Fondation Beyeler, 12 junio-12 septiembre 2005], Anne Baldassari (ed.), Basilea, Fondation Beyeler / París, Flammarion, 2005.

NUEVA YORK 2006-2007

Spanish Painting from El Greco to Picasso: Time, Truth and History [Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 17 noviembre 2006-28 junio 2007], Carmen Giménez y Francisco Calvo Serraller (ed.), Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 2006 (ed. española *Pintura española de El Greco a Picasso: El tiempo, la verdad y la historia*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural en el Exterior y TF Editores, 2006).

NUEVA YORK 2011

Picasso and Marie-Thérèse: l'Amour Fou [Nueva York, Gagosian Gallery, 14 abril-25 junio 2011], John Richardson, Diana Widmaier Picasso y Elizabeth Cowling (eds.), Nueva York, Gagosian Gallery, 2011.

NUEVA YORK 2011B

Picasso Guitars 1912-1914 [Nueva York, The Museum of Modern Art, 13 febrero-6 junio, 2011], Anne Umland (ed.), Nueva York, The Museum of Modern Art, 2011.

b. Catálogos razonados

KAHNWEILER 1948

Daniel-Henry Kahnweiler, *Les Sculptures de Picasso*, con fotografías de Brassai, París, Les Editions de Chêne, 1948 (ed. Inglesa: Londres, Rodney Phillips, 1949), n.º 73, repr. en grande y en blanco y negro.

La imagen que aparece en el catálogo es la de la *Dama oferente* durante su exhibición en el Pabellón Español en 1937, y publicada ese mismo año en la revista *Cahiers d'art*.

En la ficha técnica solo se indica lo siguiente:

Cemento, 1933 – Altura, 220 cm

SPIES 1971

Werner Spies, *Esculturas de Picasso. Obra completa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, n.º 135, repr. p. 275 (en pequeño y en blanco y negro)

Ficha técnica publicada en p. 303:

La mujer del vaso

Boisgeloup, 1933

Yeso. A. 222 cm

1937. Realizado en cemento para el Pabellón de la República Española. Exposición Mundial. Actualmente en el Museo Picasso, Antibes [es importante mencionar que la *Dama oferente* nunca estuvo en el Museo Picasso de Antibes]

ZERVOS 1982A

Christian Zervos, *Pablo Picasso par Christian Zervos*, vol. 7: *Oeuvres de 1926 a 1832*, París, Cahiers d'art, 1982.

ZERVOS 1982B

Christian Zervos, *Pablo Picasso par Christian Zervos*, vol. 8: *Oeuvres de 1932 a 1937*, París, Cahiers d'art, 1982.

BAER 1986

Brigitte Baer, *Picasso, peintre-graveur. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes: 1935-1945*, Berna, Komfeld, 1986.

DAIX 1995
Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, París, Robert Laffont, 1995.

Comentario sobre la *Dama oferente* en pp. 349 y 350:
Dama oferente
Escultura, 219/122/110, Boisgeloup, 1933
Original en yeso, dos bronce, uno al lado de la tumba de Picasso en Vauvenargues, el otro en el Reina Sofía. Nacida de los sueños monumentales, de 1929, esta diosa de la fertilidad fue, en esa época, la mayor escultura de Picasso y la eligió para figurar en el pabellón español de la Exposición universal de 1937. A continuación quiso que fuera expuesta en el Prado con el *Guernica*.

LÉAL 1996
Brigitte Léal, *Musée Picasso: Carnets. Catalogue des dessins*, vol. 2, París, Réunion des musées nationaux, 1996.

DAIX 2012
Pierre Daix, *Le Nouveau dictionnaire Picasso*, París, Robert Laffont, 2012. Versión actualizada del *Dictionnaire Picasso* de 1995.

Comentario sobre la *Dama oferente* en p. 344:
Dama oferente
Escultura, 219/122/110, Boisgeloup, 1933
Original en yeso, dos bronce, uno al lado de la tumba de Picasso en Vauvenargues, el otro en el Prado. Nacida de los sueños monumentales, de 1929, esta diosa de la fertilidad fue, en 1933, la mayor escultura de Picasso y la eligió para figurar en el pabellón español de la Exposición

universal de 1937. A continuación quiso que fuera expuesta en el Prado con el *Guernica*, lo que se consiguió en 1997.

c. Bibliografía escogida

BRETON 1933
André Breton, «Picasso dans son élément», en *Minotaure*, 1 (1 de junio de 1933), pp. 8-29.

Cahiers d'art, 7-10 (1933).

Cahiers d'art, 7-10 (1935), p. 167.

Cahiers d'art, 4-5 (1937), número especial sobre el *Guernica*, p. 156.

JOHNSON SWEENEY 1941
James Johnson Sweeney, «Picasso and the Iberian Sculpture», en *The Art Bulletin*, 23, 3 (septiembre de 1941), pp. 191-98.

BOLLINGER 1956
Hans Bollinger (ed.), *Picasso's Vollard Suite*, Londres, Thames and Hudson, 1956 (2ª ed. 1977).

BRASSAÏ 1966
Brassaï, *Conversaciones con Picasso*, Madrid, Aguilar, 1966.

DOUGLAS DUNCAN 1976
David Douglas Duncan, *El taller silencioso de Picasso*, Barcelona, Noguer y Caralt, 1976.

ELY 2009
Bruno Ely, *Le Château de Vauvenargues*, Vauvenargues, ImageArt, 2009, p. 34.

DEROUET 2011
Christian Derouet (ed.), *Zervos et Cahiers d'art*, París, Centre Pompidou, 2011.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

© de las imágenes de obras de Pablo Picasso: © Sucesion Pablo Picasso 2012.

p. 8 y figs. 23-25 © Archivo fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

fig. 1 The Metropolitan Museum of Fine Arts, Nueva York; licencia dada por SCALA/Artists Rights Society (ARS), NY.

fig. 2 Musée National Picasso, París; Thierry Le Mage, © Réunion des musées nationaux /Art Resource, NY.

fig. 3 Phoenix Art Museum, Phoenix.

figs. 4 y 10-18 Christian Zervos, con permiso de *Cahiers d'art*, París.

figs. 5-8 Musée National Picasso, París; Michèle Bellot, © Réunion des musées nationaux /Art Resource, NY.

fig. 9 Cortesía de colección privada.

fig. 19 David Douglas Duncan.

fig. 20 Musée de l'Homme, París.

figs. 21 y 22 © Archivo fotográfico del Museo Arqueológico Nacional, Madrid; fotos: Fundación ITMA y Antonio Trigo Arnal.

fig. 26 © The Brassai Estate-RMN, Réunion des musées nationaux /Art Resource, NY.

figs. 27 y 28 C. Bernès, Maroteau et Cie. (París); *Cahiers d'art*, París, con su permiso.

fig. 29 Claude Germain, París.

p. 40 David M. Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi especial agradecimiento a *Picasso Administration*: Claude Picasso, Administrador legal, Christine Pinault, asistente de Claude Picasso y Tatyana Franck, Directora de los Archives Claude Picasso y a Catherine Hutin-Blay, hija de Jacqueline Picasso. Asimismo deseo expresar mi gratitud a Titto Ferreira y su equipo de TF Editores por el trabajo en esta publicación: Alfredo Carrilero, Alfredo Magro, Mariola Gómez Lainez y Jesús García Serrano, así como a Naiara Valdano Sáenz de Ugarte por las labores de coordinación y a Marta Elorriaga por el diseño. Por último agradecer también su colaboración a las siguientes personas e instituciones:

España

Madrid

Museo Arqueológico Nacional

Andrés Carretero Pérez *Director*

Javier Rodrigo de Blanco *Conservador del Departamento de documentación*

Mónica P. Martín Díaz *Auxiliar del Departamento de documentación*

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Manuel Borja-Villel *Director*

María Belén Rosales Fuentes *Asistente*

Estados Unidos

Nueva York

The Metropolitan Museum of Art

Sheena Wagstaff *Directora del Departamento de arte moderno y contemporáneo*

Rebecca Ruderman *Asistente de administración del Departamento de arte moderno y contemporáneo*

Julie Zefitel *Responsable de los derechos y permisos del Departamento de medios digitales*

Solomon R. Guggenheim Museum

Richard Armstrong *Director*

Karole Vail *Conservadora adjunta*

Phoenix

Phoenix Art Museum

Sara Cochran *Conservadora de arte moderno y contemporáneo*

Ana Cox *Coordinadora de materiales visuales*

Francia

Aix-en-Provence

Musée Granet

Bruno Ely *Director y Conservador jefe*

París

Agence photographique de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs Elysées

Caroline de Lambertyc *Documentalista del Departamento de investigación y transmisión de imágenes*

Marie-Hélène Leclerc *Comercial*

Hanna Nelson

Cahiers d'art

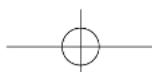
Staffan Ahrenberg *Editor*

Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, Centre Pompidou

Brigitte Léal *Directora adjunta*

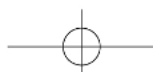
Service des Musées de France

Dominique Dupuis-Labbé *Conservadora del departamento de colecciones*



Discurso de Contestación del

EXCMO. SR. D. FRANCISCO CALVO SERRALLER



Señores Académicos:

Observador privilegiado de la trayectoria de nuestra Académica Honoraria electa, me complace la confianza que habéis depositado en mi para representar a la Corporación en este acto solemne de su ingreso en la misma. Una de las fundadoras del Grupo 15 hacia el ecuador de la década de 1970, como la mayoría de vosotros, conozco al detalle la trayectoria pública, nacional e internacional, de doña Carmen Giménez Martín, y, además, he tenido la oportunidad de colaborar con ella en algunas de sus empresas artísticas, cuya abundancia, en todo caso, me pone en el aprieto de rememorarlas sumariamente en esta ocasión, y, sobre todo, de expresar su enjundia. Acabo de citar la que fue su primera comparecencia pública, la de la creación, junto a otras insignes personalidades, del Grupo 15, y lo he hecho no solo por la importancia que tuvo esta iniciativa, sino porque, habiendo sido la primera de un sinfín de actividades públicas que desde entonces ha desarrollado sin interrupción hasta el momento presente, nos da cuenta fehaciente de que su incansable tarea se ha desempeñado a lo largo de casi cuarenta años. Durante todo este tiempo, Carmen Giménez ha contado con dos plataformas excepcionales y comprometidas para llevar a cabo esta ingente labor: la primera, la del cargo de responsable de exposiciones del Ministerio de

Cultura entre 1983 y 1989, la «década prodigiosa» de la difusión del arte en nuestro país y de su apertura internacional; la segunda, la de su nombramiento como conservadora de arte del siglo XX del Museo Guggenheim de Nueva York, puesto en el que se mantiene hasta hoy, lo que significa una permanencia ininterrumpida de veintitrés años, algo insólito en un museo americano de esta importancia. Por supuesto, lo por ella realizado a través de estas dos instituciones, siendo muy relevante y, en algunos casos, providencial, no agota, ni muchos menos, el amplio caudal de sus aportaciones, como trataré de apuntar en mi Discurso de contestación, pero nos ofrece el mejor panorama para comprender el alcance y la calidad de su trabajo.

No obstante, como el Discurso de recepción de nuestra Académica Honoraria ha versado sobre la *Dama oferente*, de Pablo Picasso, artista con el que, como ella ha señalado, se ha visto permanentemente involucrada, completaré, en primer lugar, los datos de lo por ella aportado al respecto. Porque, además de haber sido responsable de las memorables exposiciones que ella ha citado como de pasada, las de *El siglo de Picasso (Le Siècle de Picasso, París y Madrid, 1987)* y *Picasso y la Edad de Hierro (Picasso and the Age of Iron, Nueva York, 1993)* –premiada esta última por la crítica de arte de Nueva York con el Leo Award como la mejor exposición del año–, ha sido comisaria de la recién inaugurada *Picasso. Blanco y negro (Picasso. Black and White, Nueva York, 2012)*, así como lo fue también de la extraordinaria *Picasso. Tradición y vanguardia (Madrid, 2006)*, que se celebró simultáneamente en nuestros dos más pujantes museos nacionales: el Museo Nacional del Prado y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Entremedias, realizó, en Málaga, la ciudad natal del artista, las

exposiciones *Picasso clásico* (1992) y *Picasso, primera mirada. Colección Christine Ruiz-Picasso* (1994), que constituyeron la fértil semilla para lo que luego ha sido el Museo Picasso de Málaga, cuyos fondos proceden de las donaciones y préstamos de la propia Christine Ruiz-Picasso y de su hijo Bernard. Un museo, en fin, que fue inaugurado, con enorme resonancia internacional, en el 2003, y del que se encargó de todo, hasta del menor detalle, Carmen Giménez, que fue su primera y crucial directora.

En este mismo Museo Picasso de Málaga, con motivo de su apertura pública, la propia Carmen Giménez no solo presentó la colección de los donantes, sino también otra, cuyo enunciado ya nos avisa de lo que virtualmente conllevaba: *El Picasso de los Picasso*, muestra para la que dejaron obras importantes prácticamente todos los herederos del artista. Con esta simple enumeración, en un apretado haz, resulta que ya contamos con siete muestras picassianas de primer orden, lo que es asombroso; pero aún podríamos continuar con la retahíla, porque también hubo otras en las que, aún no siendo monográficas, la presencia en ellas de Picasso fue determinante, y entre las que solo citaré la titulada *Pintura española. De El Greco a Picasso. El tiempo, la verdad y la historia* (*Spanish Painting from El Greco to Picasso: Time, Truth, and History*, Nueva York, 2006-2007), premiada también por la crítica neoyorkina como una de las mejores de esa temporada.

Mi intención, en este apartado picassiano, ha sido solo completar informativamente la ingente labor llevada a cabo por Carmen Giménez en la ‘restitución’, interior y exterior, de Picasso a su raíz española, como ella misma nos ha explicado. Como todo lo que se refiere a esta prolífica e incansable mujer, resulta hartamente difícil compendiar, en una apretada síntesis, sus méritos. Lo advierto,

porque, a estas alturas de mi Discurso, ya sé que no puedo continuar por la senda de hacer una lista curricular de sus actividades; en suma: que, a partir de ahora, debo ‘interpretar’ –mejor que ‘cifrar’– sus iniciativas. Pienso, por ejemplo, en lo que supuso para nuestro país su papel como responsable de la política oficial de exposiciones en la década de 1980, donde, por primera vez, consiguió insertar a nuestro país en el circuito internacional. En este sentido, me veo obligado a iluminar algo que, con el tiempo, ha quedado oscurecido u olvidado. Me refiero a, no sé cómo llamarlo, si la ‘historia’ o la ‘prehistoria’ de nuestro hoy denominado Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en cuya gestación y orientación Carmen Giménez desempeñó un papel decisivo. Salvado el edificio histórico de Francesco Sabatini por la intervención, en la segunda mitad de la década de 1970, de Joaquín Pérez Villanueva, cuando –nunca mejor dicho–, fue desahuciado de su histórica función sanitaria e iba a ser demolido, la entonces ministra de Cultura, Soledad Becerril, tuvo el acierto de encargar su limpieza y adecentamiento arquitectónicos a nuestro admirado compañero Antonio Fernández de Alba, el cual, habiendo apreciado *in situ* y *ad infra*, la calidad de la fábrica, y comprendiendo que había que buscarle una función digna para su futuro, no solo se desgañitó para convencer de ello a los responsables, sino que acudió a varios amigos, ilustres intelectuales, para que, una vez comprobaron en directo sus excelencias, firmasen un manifiesto en favor de ese designio. Surtió efecto esta proclama, por lo menos, para que, en la época en la que regentaba el Ministerio de Cultura Javier Solana, calase la idea de convertir el antiguo Hospital restaurado, por lo menos, en un centro para la promoción del arte y las nuevas tecnologías, como así fue inaugurado, en primera

instancia, en 1986. Pues bien, en los cuatro años en los que la parte artística de este nuevo Centro estuvo bajo la tutela de Carmen Giménez, fue tan extraordinariamente brillante su programación y tuvo tal repercusión pública, nacional e internacional, que, al poco, ya nadie dudó de cuál debía ser su destino. De esta manera, aunque el Centro de Arte Reina Sofía no alcanzó el rango de Museo Nacional hasta junio de 1988, un año antes de que Carmen Giménez presentase la dimisión de su cargo, nadie, con conocimiento de causa y buena fe puede dejar de atribuirle el haber sido la piedra angular de lo que fue después el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Sin siquiera hacer mención de ninguna de las exposiciones memorables que se exhibieron en el Centro de Arte Reina Sofía, ni de las que promovió al margen del mismo, pues su área de acción abarcaba entonces también la salas Ruiz Picasso de la Biblioteca Nacional y los dos palacios del Retiro madrileño, por no hablar ya de ese indefinido conjunto aleatorio de sedes oficiales, en España y en el extranjero, –donde, por la razón que sea, hay que montar una muestra de arte, a través de todos estos medios–, se puede afirmar que Carmen Giménez ayudó eficazmente a mejorar el gusto artístico de nuestro país, secularmente encerrado en sí mismo y muy refractario en relación al arte contemporáneo.

No debe extrañarnos, por tanto, que, nada más presentar su dimisión en el Ministerio de Cultura, Carmen Giménez fuera nombrada conservadora de arte del siglo xx del Museo Guggenheim de Nueva York, donde, sin dimitir de su relación con España, ha continuado con éxito su labor. De nuevo, no voy a hacer un recuento de sus exposiciones, ni siquiera de sus hitos,

en esa exigente y comprometida plataforma neoyorkina, sino que me voy a centrar precisamente en lo que, desde allí, ha promovido con miras a lo de aquí. Obviamente, me abstengo de repetir lo ya dicho sobre las tres grandes exposiciones picassianas allí exhibidas, pero no de subrayar cómo renovó la atención sobre Julio González y sobre su primer seguidor, David Smith, y, asimismo, cómo fue la comisaria de la más importante exposición monográfica jamás realizada en los EE UU de Norteamérica sobre Antoni Tàpies, y, desde mi punto de vista, una de las más bellas hechas sobre él en cualquier lugar. Asimismo, desde Nueva York, Carmen Giménez fue apoyando al arte emergente español, sucesivamente encarnado, entre otros, por Miquel Barceló, José María Sicilia, Juan Muñoz y, sobre todo, Cristina Iglesias, por citar solo algunos nombres que me salen al paso de la memoria. Por otra parte, ¿cómo ignorar los vínculos que pronto hizo establecer al Museo Guggenheim de Nueva York con instituciones públicas y privadas españolas, promoviendo una muy variada serie de exposiciones sobre los muy notables fondos de arte del siglo XX que atesora este singular museo americano? En esta misma dirección, ¿cómo desconocer que desempeñó un papel muy destacado para lograr que se abriera una sede de esta institución en España, la hoy tan renombrada internacionalmente del Guggenheim de Bilbao, un centro para el que, además, ha realizado exposiciones muy sobresalientes, como las monográficas dedicadas a los estadounidenses Alexander Calder, Richard Serra y Cy Twombly, o la póstuma en homenaje a nuestro compatriota Juan Muñoz, prematuramente desaparecido en la flor de la edad?

Como vemos, la deuda contraída por España con Carmen Giménez ha sido y sigue siendo inmensa, y, en cierta manera,

reconocida oficialmente al serle concedida la Medalla de Oro de las Bellas Artes, siendo Ministra de Cultura Pilar del Castillo, y a través de su posterior nombramiento como vocal del Real Patronato del Museo del Prado.

¿Qué más puedo alegar, ya a estas alturas de mi Discurso de contestación, para sacar el merecido lustre a la luminosa trayectoria de doña Carmen Giménez Martín? Como todos vosotros sabéis o, al menos, podéis deducir, hay en este asunto muchísima más tela que cortar; tanta que, por fuerza, no cabe en el estrecho patrón de un discurso académico. Esta obligada angostura me frustra, pero, impelido por la odiosa tarea del recorte, en la que, por lo demás, hoy los españoles ponemos todas nuestras barbas a remojo, dejadme que vaya concluyendo la tarea encomendada con un par de abreviados comentarios sobre la personalidad de nuestra Académica Honoraria electa y, cómo no, del valor añadido que comporta su elección en nuestra histórica Corporación, al ser una egregia representante de su sexo. Porque, empezando por esto último, a día de hoy, Carmen Giménez es la tercera mujer que ocupa un sillón en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la única en condición de Académica Honoraria, lo cual es un venturoso avance en nuestra historia. Me parece muy bien celebrarlo, pero poniendo el énfasis en que está entre nosotros por sus incontestables merecimientos intelectuales y profesionales, que acrecientan su valor al haber sido pionera en esa imprescindible integración laboral de la mujer en el mundo artístico.

Pero centrándonos en ella, he sido testigo del valor personal, más allá del profesional, de Carmen Giménez, que ha llegado donde ha llegado sin dimitir de las cargas o virtudes de su condición

femenina, pues es madre y abuela, que no es poco. Para lograr tan fecunda cosecha en todos los órdenes, no basta con apelar a la buena voluntad empeñada, sino también hay que contar con los dones que azarosamente nos concede el destino, que son más o menos venturosos en función de las circunstancias. En este sentido, he aquí que lo que, en principio, fue para Carmen Giménez una desgracia, la de ser hija del exilio, se convirtió en una imprevisible ventaja, pues su formación anglo-francesa y su vocación de trotamundos hicieron providencialmente de ella una auténtica cosmopolita, algo siempre bueno en sí mismo, pero mucho más desde la perspectiva española de hace cuarenta años, pues el nuestro, entonces, era un país encerrado no solo políticamente. Ahora bien, se puede ser cosmopolita sin más, como un rasgo de refinamiento personal, pero sin darle una utilidad social. Carmen Giménez –no descubro ningún secreto a quienes la conocéis– ha sido y es una mujer ciertamente refinada en este y en otros campos, pero lo que alabamos hoy en su carrera ha sido su productiva entrega al arte y, en especial, a su promoción en nuestro país y en pro de la irradiación internacional del arte de nuestro país. Y lo ha hecho, no desde la óptica de un nacionalismo estrecho que, de una u otra manera, nos sigue todavía hoy agobiando, sino mostrándonos las amplias excelencias de habitar en el mundo, que es lo que la palabra cosmopolita significa etimológicamente: la de sentirse ciudadano del mundo.

Todo lo refinada y cosmopolita que se quiera, la contemplamos ahora mismo, en este acto solemne de su investidura como Académica Honoraria, con ese atrayente aspecto de elegancia y fragilidad, pero os puedo asegurar que, tras esa fachada, hay un ser de una tenacidad y exigencia que pueden resultar hasta temibles.

Es verdad que las funciones que ha desempeñado exigen criterio y conocimientos muy variados, pero, por encima de todo, sentido de la autoridad; esto es: una férrea determinación y una enorme clarividencia, cualidades buenas, en efecto, para casi todo, aunque quizá todavía más para un mundo de fáciles ensoñaciones como es el del arte.

Querida Carmen: a algunos, este día de tu merecido reconocimiento público nos causa también una indisimulada alegría. Nos hace, pues, felices estar contigo en este jubiloso momento.

Queridos compañeros: creo que habéis acertado de lleno con vuestra elección y, además, habéis consolidado un imprescindible nuevo horizonte para nuestra histórica corporación. Debemos estar todos, en este acto solemne, satisfechos con el deber cumplido. ¡Bienvenida!, Carmen, a esta Casa, y ¡muchas gracias! a todos.

