

PICASSO, ESCULTURAS Y SERIES EN TÉCNICAS MIXTAS EN VALLAURIS (1951-1954)

ANDRÉS LUQUE TERUEL | UNIVERSIDAD DE SEVILLA

ORCID ID: 0000-003-3807-9239

RESUMEN

Uno de los métodos escultóricos más originales inventados por Picasso fue la técnica mixta que Werner Spies denominó enciclopédica a partir de sus explicaciones y el testimonio de Françoise Gilot, con la que partió de la técnica del ensamblaje y la dotó con un nuevo carácter con el que la creatividad técnica procedió con una libertad inusitada, generando una vez más un nuevo espacio o fundamento de representación. Ese método lo utilizó durante dos décadas en etapas sucesivas en Boisgeloup, París y Vallauris, entre 1933 y 1954. El artículo plantea el catálogo y el análisis pormenorizado de todas las esculturas que Picasso realizó en esta última localidad entre 1951 y 1954, teniendo en cuenta que son las últimas de un procedimiento singular; y que en esa breve etapa realizó las únicas series que responden al mismo, en contraste con el carácter individual de toda la producción enciclopédica anterior. Tanto el estudio de todas las obras de modo individual y detallado, y no con los planteamientos genéricos y selectivos con los que siempre ha sido tratada; como la consideración de las series en sí mismas, tienen un carácter inédito que contribuirán al conocimiento de la escultura de Picasso desde nuevos puntos de vista.

PALABRAS CLAVES

Picasso, Escultura, Vanguardias, Figuración, Expresionismo, Escultura Enciclopédica.

PICASSO, SCULPTURES AND SERIES IN MIXED ARTISTIC TECHNIQUES IN VALLAURIS (1951-1954)

ABSTRACT

One of the most original sculptural methods invented by Picasso was the mixed technique that Werner Spies called encyclopedic, based on his explanations and the testimony of Françoise Gilot, with which he started from the assemblage technique and endowed it with a new character with which technical creativity proceeded with unusual freedom, once

again generating a new space or foundation for representation. He used this method for two decades in successive stages in Boisgeloup, Paris and Vallauris, between 1933 and 1954. The article presents the catalog and detailed analysis of all the sculptures that Picasso made in this last locality between 1951 and 1954, taking into account that they are the last of a singular procedure; and that in that brief stage he made the only series that respond to it, in contrast to the individual character of all previous encyclopedic production. Both the study of all the works individually and in detail, and not with the generic and selective approaches with which it has always been treated; like the consideration of the series themselves, they have an unpublished character that will contribute to the knowledge of Picasso's sculpture from new points of view.

KEYWORDS

Picasso, Sculpture, Avant-Garde, Figurative Art, Creative techniques,
Enciclopedia Sculpture.

1. INTRODUCCIÓN

El término de escultura enciclopédica fue aportado por Werner Spies para distinguir las esculturas que Picasso realizó con un procedimiento derivado del ensamblaje, que, por su concepción mixta, adquirió una condición muy distinta. Esto debe explicarse convenientemente, pues puede generar confusión si no se distingue con claridad la naturaleza de los dos procedimientos. Picasso había trabajado los ensamblajes desde época temprana, en pleno desarrollo del arte cubista, a partir de 1911, procedimiento por otra parte conocido desde mucho antes aunque tratado con otros argumentos y propósitos. En su taller estuvo en aquella época Naum Gabo, uno de los creadores más importantes de ese tipo de esculturas, protagonista del llamado constructivismo por las características aditivas del mismo. Puede decirse que, con los ensamblajes, fuesen de cartón, metal o madera, o incluso entre una pieza real y otra modelada como sucedió con los *Vasos de Absenta*, del año 1914, Picasso montó o construyó la obra, método que le proporcionó un carácter tectónico determinante puesto que cada elemento ensamblado apoya en otro que lo sostiene o simula que lo hace.

La técnica mixta que aquí se estudia, aún aprovechando ese conocimiento, y usándolo de modo muy evidente en algunas de estas esculturas, tiene una condición muy distinta al utilizar también argumentos ensayados en las esculturas vaciadas sobre originales modelados montados en soportes poco consistentes y sujetos a deformaciones en el proceso, e incluir partes de yeso modelado, muy activas en el proceso, puesto que asumen la inserción de los diferentes objetos, que ya no se sostienen entre sí, sino se integran en un nuevo conjunto. Puede sostenerse que junto a ese procedimiento con carácter constructivo significa este otro de naturaleza plástica, que Werner Spies consideró distinto y denominó enciclopédico, pues dedujo que le proporcionó al escultor unas cualidades distintas y distantes en posibilidades a la de los ensamblajes puros. La diferencia no debe pasarse por alto, por más que la historiografía artística se haya empeñado en ignorar el término, reivindicado aquí, pues determinó un carácter personal e inédito en estas configuraciones de Picasso. Entendiendo por inédito que fue el primer escultor en usarlo, en definitiva, una aportación propia.

Por ese motivo, puede considerarse oportuno mantener el término enciclopédico acuñado por Werner Spies, por mucho que no se haya utilizado desde entonces, entre otras cosas porque esos autores, incluida Christine Piot pese a su relación directa con el autor, han preferido verlas como otras esculturas de la misma época en las que los ensamblajes con objetos reales, a veces denominados encontrados, no han incluido partes de yeso, carácter mixto fundamental que no puede obviarse, pues de hacerlo estaríamos pasando por alto una variante conceptual bien definida. Esto ha sucedido en muchas ocasiones porque estas esculturas de Picasso se han estudiado de modo genérico, a través de determinados ejemplos, casi siempre los más destacados, y desde una perspectiva teórica o estética para las que

los pormenores formales y las circunstancias de los procedimientos se daban por sabidos, eran secundarios o manifiestamente evitables.

Tengamos en cuenta que el procedimiento que tratamos es el argumento fundamental para la identificación de las esculturas aquí agrupadas, sea cual sea el nombre que queramos darle, circunstancia que deriva hacia el análisis formal de las mismas como medio para establecer las relaciones internas que argumentan los valores plásticos de las configuraciones. Esa técnica creativa tuvo distintos alcances y cargas de sentido según las obras, y el juego entre ficción y realidad se proyectó de un modo singular en la dimensión estética.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La escultura enciclopédica de Picasso en Vallauris, en 1951-1954, forma un mismo grupo con las que realizó en la misma localidad en 1948-1950, si la hemos dividido en dos es debido únicamente a la necesidad de reducir el volumen de trabajo para cumplir con las normativas de publicación. Como aquélla, fue consecuencia directa de la que realizó mediante el mismo método en los períodos previos de Boisgeloup, en 1933 y 1934; y París, en 1937 y 1943-45. En los tres períodos utilizó un mismo procedimiento, que produjo obras en las que las variantes pueden detectarse en las dimensiones y la complejidad de las esculturas, y también en la relación de los objetos reales integrados y el alcance del modelado, conforme avanzó el tiempo más elaborado en las relaciones internas y en los procesos sintéticos y la presencia directa e inmediata de los objetos.

Como es lógico, el estado de la cuestión es el mismo que para dichas etapas. Primero hay que tener en cuenta a fuentes directas como Françoise Gilot y Carlton Lake, que tuvieron en cuenta las similitudes y las diferencias con los *ready mades* de Marcel Duchamp¹. Después los estudios rigurosos como el de Roland Penrose, que planteó la importancia de los armazones de las esculturas modeladas en Boisgeloup y la evolución a partir de éstas²; Werner Spies, que estudió estas esculturas con una visión de conjunto³; e Ingo F. Walter, que distinguió dos tipos de esculturas enciclopédicas, aunque no las denominó así: las que insertan los objetos con sus propiedades naturales intactas, sin modificaciones, y las que lo asumen

1 GILOT, Françoise; y LAKE, Carlton. *Vida con Picasso*. Barcelona: 1965, pp. 270-275.

2 PENROSE, Roland. *Picasso, su vida y su obra*. Barcelona: Argos Bergara, 1981. PENROSE, Roland. *Picasso*. París: Flammarion, 1982, pp. 271-273.

3 SPIES, Werner. *Picasso escultor*. Stuttgart y Barcelona: Polígrafa, 1971, pp. 235-240. SPIES, Werner. *La escultura de Picasso*. Barcelona: Polígrafa, 1989, pp. 240-243, 246, 250-251 y 256. SPIES, Werner. *Picasso sculpture*. París: Editions du Centro Pompidou, 2000, pp. 247-257.

como una parte de la configuración⁴. Carsten-Peter Warncke planteó el estudio de modo conjunto y en función de las características formales comunes de tres tipos de esculturas: con objetos encontrados; enciclopédicas, a las que tampoco denominó así; y modeladas⁵. Muy interesantes también las reflexiones de Victoria Combalía, que planteó las analogías y los paralelismos técnicos y formales que se podrían deducir entre ciertas obras de Picasso y Joan Miró⁶; y Christine Piot, que insistió en el diálogo entre estas esculturas y las pinturas de la época a través de la inserción y el doble significado de los objetos⁷.

Muchas de estas esculturas fueron dadas a conocer en el primer catálogo sobre la escultura de Picasso, aunque sólo fotográfico, elaborado por Khanweiler y Brassai⁸. Esto le proporcionó una difusión fundamental para el reconocimiento y la proyección del artista como escultor. La exposición *The sculpture of Picasso* en The Museum of Modern Art de Nueva York⁹, celebrada en 1967, y otra en el mismo centro titulada *Picasso Sculpture*¹⁰, entre el catorce de septiembre de 2015 y el siete de febrero de 2016, difundieron aún más y de un modo mucho más determinante los valores plásticos de estas esculturas con técnicas mixtas o enciclopédicas de principios de los años cincuenta y otras posteriores trabajadas con ensamblajes, recortes de papel, cartón o metal, o encofrados de cemento, en las que Picasso puso en valor la relación entre planos y un nuevo carácter colosal.

Hay que tener en cuenta que Picasso no explicó ningún aspecto o propósito de este procedimiento ni la naturaleza de las esculturas consecuentes¹¹; lo único que se desprende de sus palabras es el interés desmedido por la creatividad técnica y cómo ésta puede manifes-

4 WALTER, Ingo F. *Pablo Picasso, 1881-1973. El genio del siglo XX*. Colonia: Benedikt Taschen, 1990, pp. 48-49.

5 WARNCKE, Carsten-Peter. *Pablo Picasso, 1881-1973*. Colonia: Benedikt Taschen, 1992, Vol. II, pp. 482-487.

6 COMBALÍA, Victoria. *Picasso-Miró. Miradas cruzadas*. Madrid: Electa, 1998, pp. 99-101.

7 PIOT, Christine. "1945-1952", en *Picasso Total*, Polígrafa, Barcelona, 2000, pp. 380-393.

8 KAHNWEILER, Daniel-Henri; y BRASSAI. *Picasso's Sculptures*. París: 1948, pp 71-95.

9 VVAA. *The sculpture of Picasso*. Nueva York: MOMA, 1967, pp. 83-101.

10 VVAA. *Picasso Sculpture*. Nueva York: MOMA, 2015, pp. 87-115.

11 LUQUE TERUEL, Andrés. *Sobre la pervivencia del sentimiento trágico, Picasso versus Goya, Los fusilamientos..*, Sevilla: Pensamiento y Arte, 1997. LUQUE TERUEL, Andrés. Picasso, el desarrollo del sistema en la dimensión escultórica propia, de 1914 a 1924. *Norba-Arte*, 2005, XXV, pp. 199-217. LUQUE TERUEL, Andrés. Picasso. Sistema creativo propio. *Espacio y Tiempo*, 2007, nº 21, pp. 95-121. LUQUE TERUEL, Andrés. Revisión y naturaleza de las esculturas de Picasso con materiales y objetos encontrados, en Tremblay-Sur-Mauldre y París, en 1935 a 1941. *Laboratorio de Arte*, 2011, nº 23, pp. 465-490. LUQUE TERUEL, Andrés. Picasso y Christian Zervos, los dibujos escultóricos del cuaderno de Cannes, en 1927, y las esculturas biomórficas modeladas en París, en 1928. *Ars Longa*, 2012, nº 21, pp. 407-428. LUQUE TERUEL, Andrés. La primera indagación cubista de Picasso: Espacio interior I, II y III (Horta de Sant Joan y Barcelona, 1898-1899). *Boletín de Arte*, 2014,

tarse en la esfera formal. Desde esa perspectiva, resolvió el juego visual establecido por los objetos, que transforman y mantienen su identidad al mismo tiempo. Esa intencionalidad, prioritaria y determinante en el proceso de configuración, común al ensamblaje puro aunque con cualidades plásticas muy distintas y claramente diferenciables por la incidencia del material modelado, por lo general yeso, como elemento fundamental para la integración de los objetos y el alcance plástico de la configuración, descarta la identificación de las esculturas enciclopédicas con los *ready mades* de Marcel Duchamp, propuesta por Françoise Gilot y desmentida por Carsten-Peter Warncke, y también con los ensamblajes puros que él mismo inició en la etapa cubista de 1910-1915, o los que concibió sólo con objetos encontrados coincidiendo con las primeras esculturas enciclopédicas entendidas como técnica mixta, como *Cabeza de toro*, del año 1942.

Por último, recordemos que Françoise Gilot afirmó que Picasso las denominó así en el ámbito privado, hecho suficiente para admitir y reivindicar el término, por más que la bibliografía posterior lo haya ignorado. Recordemos que Françoise Gilot fue una persona de su círculo íntimo; no obstante, es preciso tener en cuenta también que Picasso nunca las denominó así ante ninguna otra fuente directa que lo haya manifestado ni en público.

3. UN GRUPO EMINENTEMENTE PLÁSTICO, MANDRIL CON CRÍA, EN 1951.

DOS FORMAS/DOS MODOS DE EXPRESAR LA VIDA

*Mandrill con cría*¹², grupo fechado en octubre de 1951, es, pues, consecuencia de un largo proceso técnico con su correspondiente evolución. La representación de tal variedad de primate tampoco fue nueva en la obra de Picasso, es más, fue habitual en las pinturas de la época rosa vinculadas a los ambientes circenses. Fernande Olivier afirmó que, según Sagot, el marchante con el que Picasso se relacionó en 1904 y 1905, la mirada cariñosa del mono estaba tomada de la vida misma¹³. Leo Stein aseguró¹⁴, en sentido contrario, que en aquellas fechas Picasso le comentó que el simio era invención suya, de lo que dedujo que tenía más talento como pintor que como naturalista.

nº 35, pp. 187-205. LUQUE TERUEL, Andrés. Picasso, los vaciados de modelos naturales y objetos reales (en Boisgeloup, en 1933 y 1943, y París, en 1934 a 1937). *Erebea, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 2015, nº 5, pp. 289-306.

¹² Museo Picasso, París. Original con cerámica, dos coches de juguete, piezas de metal y yeso, 56 x 34 x 71 cm, WS 463 I; MPP 342. Edición de seis ejemplares en bronce, 53'2 x 32'2 x 61 cm, con sello de fundición Cire Perdue C. Valsuani, y fechados en el pedestal: 10.51, WS 463 II.

¹³ OLIVIER, Fernande. *Recuerdos íntimos escritos para Picasso*. París: 1988, p. 167.

¹⁴ STEIN, Leo. *Appreciation: Painting, poetry and prose*. New York: Crowe, 1947, p. 169.

Imagen 1

Picasso, *El mono*, París, 1905. Fotografía: Werner Picasso 1905-1906, 1992, 165.



La equivalencia de algunos de esos monos de la pintura rosa (**Imagen 1**) con este grupo escultórico, permite la indagación y el establecimiento de la posible secuencia en la aplicación del sistema para la escultura enciclopédica que aquí tratamos¹⁵. Anthony Blunt y Phoebe Pool¹⁶ creyeron que ese protagonismo del animal en *Familia de acróbatas con mono*¹⁷, en París, en 1905, sólo pudo proceder de la pintura manierista, en especial de Durero, y su inclusión en las maternidades simbólicas de esos años la justificaron con la referencia de un poema de Apollinaire en el que éste aludió a *la madre que amamanta a su Jesús*¹⁸. Víctor

¹⁵ LUQUE TERUEL, Andrés. Picasso, el desarrollo del sistema... pp. 199-217. LUQUE TERUEL, Andrés. Picasso. Sistema creativo... pp. 95-121.

¹⁶ BLUNT, Anthony; y POOL, Phoebe. *Picasso, the formative years*. Londres: 1962, pp. 61-63.

¹⁷ Konstmuseum, Goteborg (Suecia). Gouache, acuarela, pastel y tinta sobre cartón, 104 x 75 cm. Z I, 299; DB XII, 7; Palau (P) 1058.

¹⁸ APOLLINAIRE, Guillaume. *Obras completas*. París: Gallinard, 1965, p. 1056.

Carlston dijo¹⁹ que el mono de *Familia de circo con violinista*²⁰, obra en la que aparece una maternidad similar a otras de la época²¹, se relaciona con el anterior.

Imagen 2

Coches de juguete que Kahnweiler regaló a Claude Picasso.

Fotografía: Werner Spies, 2000, 272.



Werner Spies la tituló *Mona con cría* (Imagen 3) y comentó que fue una de las transformaciones más asombrosas de Picasso y que *el proceso* es análogo al de la *Cabra* modelada un año antes²². Centró su interés en la presencia y la transformación de los objetos y la participación del modelado en la determinación del conjunto. Las conversaciones con Picasso, generoso en explicaciones cuando le preguntaban por detalles del procedimiento, y muy reservado en las cuestiones que pudieran desvelar los fundamentos de su sistema creativo y las fuentes sobre las que lo aplicaba, pues éstas darían pistas sobre dicha mecánica, le aportaron los datos suficientes para un comentario preciso y rico en detalles. Por ejemplo,

19 CARLSTON, Víctor I. *Picasso. Drawings and Watercolors, 1899-1907*. Baltimore: Museo de Bellas Artes, 1976, pp. 10-97.

20 Museo de Bellas Artes de Baltimore. Acuarela y tinta.

21 Z VI, 696 y 1970; y Z XXII, 154.

22 SPIES, Werner, *La escultura...* p. 251.

precisó que la cabeza del babuino está formada por dos coches de juguete, un Panhard y un Renault, que Kahnweiler había regalado a su hijo Claude (**Imagen 2**); y que con el primero realizó la frente y con el segundo la parte inferior de la cara, sacando provecho a los huecos aportados por los parabrisas del primero y el espacio intermedio entre ambos para la configuración de los ojos y la boca, respectivamente. Así fue enumerando todos los objetos, como las asas de una taza para las orejas, según se aprecia en un dibujo previo²³; un cántaro grande y esférico para el cuerpo; y un muelle enrollado para el rabo. Igualmente precisó el modelado íntegro de la parte posterior del simio y la cría; y la transformación de los objetos en el vaciado en bronce, al que aportan un sorprendente contraste de texturas.

Según María Teresa Ocaña y Hans Christoph von Tavel²⁴, la referencia natural determinó la serie de principios de siglo que culminó en *Familia de acróbatas con mono*²⁵. La cabeza de ese mono parece un coche de juguete; y las variaciones, consecuencias de la combinación y la transformación de los elementos. La deformación de esa apreciación está determinada por el conocimiento de estas esculturas con técnicas mixtas o enciclopédicas; mas, a principios de siglo, no fue así, Picasso aún no había planteado el sistema de equivalencia de los objetos encontrados, y ni siquiera había ensamblado ninguno en sus esculturas, todavía modeladas según los principios tradicionales. En ese momento, la referencia fue el natural, y el proceso de depuración formal análogo a uno primitivo de procedencia medieval, figurado en una ménsula de la iglesia española de San Martín de Frómista. Como expusieron dichos autores, el natural fue la referencia de esas interpretaciones del estilo rosa, y alguna de éstas la referencia sobre la que Picasso efectuó la introducción del objeto real con las pretensiones enciclopédicas del momento. La cabeza del mandril de *Familia de circo con violinista* se parece aún más a la de un coche, y todavía más la de *El mono*²⁶, dibujo en el que el animal asume todo el protagonismo.

La descripción de Werner Spies es muy exacta; sin embargo, en el análisis hay algunas cuestiones sobre las que habría que reflexionar. El vínculo formal de la cabeza del mandril adulto con las pinturas y los dibujos de la época rosa es muy claro, por lo tanto, el tema no es nuevo, ni siquiera en lo que refiere a la maternidad, pues una de las pinturas citadas por Anthony Blunt y Phoebe Pool, *Familia de acróbatas con mono*, asocia la figura del animal con dicha condición. La relación del dibujo del mono con el coche inserto y una tasa en el ángu-

²³ Colección Particular, 22 x 17 cm. Reproducida por Spies, Werner: La escultura de Picasso; Op. Cit. Pág. 250.

²⁴ OCAÑA, María Teresa; y TAVEL, Hans Christoph von. Catálogo. *Picasso, 1905 y 1906*. Barcelona: Electa, 1992, p. 160.

²⁵ Konstmuseum, Goteborg (Suecia). Gouache, acuarela, pastel y tinta sobre cartón, 104 x 75 cm. Z I, 299; DB XII, 7; Palau (P) 1058.

²⁶ Museo de Bellas Artes, Baltimore. Colección Cone. Tinta negra y acuarela sobre papel, 50'2 x 32'5 cm. Z XXII, 162; DB XXII, I; P 1060.

lo superior no es exacta, pues Werner Spies fechó el dibujo en 1952, y la escultura es del año anterior. Siendo así, no pudo ser un modelo para la ejecución de ésta, sino una explicación posterior a la configuración plástica.

Si el dibujo de los coches, invertidos, propuesto por Werner Spies, fuese anterior a la fecha que él mismo propuso, esto es, de 1951, tampoco tendríamos que verlo como un estado previo o un modelo para la composición de la escultura. En ese caso, menos probable que el dibujo explicativo a posteriori, la simplificación de las formas y lo explícito del ensamblaje de los coches indican que se trataría de una prueba complementaria, necesaria para la reflexión sobre las cuestiones técnicas relativas a la inserción de la pieza industrial antes de la unificación del modelado y las posibilidades expresivas de la misma. Ese dibujo no fue un estado previo. La similitud del coche con la cabeza de mandril de las pinturas incentivó la sustitución del elemento plástico tomado del plano por el objeto real y tridimensional, operación que, dada la envergadura monumental de la escultura, aseguró con el citado ensayo o explicó después de un modo gráfico. Fue, pues, un trabajo de apoyo o explicación, una especie de plano estructural con el que aseguró el ajuste y el resultado expresivo de un estado, quizá el único, de esta aplicación; o una imagen gráfica de cómo lo hizo.

Imagen 3

Picasso, *Mandrill con cría*, 1951. Fotografía: Werner Spies, 2000, 273.



El impulso lúdico de Picasso le llevó a sustituir la cabeza que se parecía a la de un coche en los dibujos de 1905 por el coche de juguete real que Kahnweiler la había regalado a su hijo Claude²⁷. Esa sustitución, motivada por la semejanza, corresponde a la aplicación indirecta del sistema cuya imagen sirvió de nuevo como referencia de la definitiva para la configuración de la estatua. Eso explica la brillante elaboración de las zonas modeladas y la sutil integración de los objetos encontrados.

Las analogías que propuso Werner Spies con el gran icono enciclopédico, la famosa *Cabra*, son ciertas y determinantes. La configuración remite al mismo carácter dual. Algunos elementos industriales, como los fragmentos de las panzas de las enormes vasijas de barro que forman el alma del torso, marcan el sentido estructural de la figura y refuerzan la posición virtual de los ejes originales, simplificados en el modelado. Éste sorprende por la fuerza orgánica de la materia, proporcional al inorganicismo de las relaciones en la representación anatómica, trascendido por la aportación de los fragmentos de cerámica. Otras adiciones, como la horquilla que forma el rabo y proporciona un punto de apoyo trasero, son añadidos complementarios en la organización estructural y el desarrollo temático.

El amplio volumen de *Mandrill con cría (Imagen 3)* adquiere dinamismo por dos movimientos bien compensados, el de las piernas, abiertas, levemente genuflexas, y compensado por la ballesta que sirve de rabo y actúa ora como punto de apoyo trasero ora como balancín, según la escultura esté en una tarima o en un pedestal; y el de la cría, figuración orgánica abrasada al torso de su madre con todas sus fuerzas y las cuatro extremidades abiertas. La extensión en relieve acentúa el énfasis de bloque inicial, y, a la vez, lo alivia con la holgura que le proporciona cierta inestabilidad. Los principios técnicos y formales son análogos en las dos representaciones, aunque la cabeza de la cría está resuelta con la inserción de un elemento esférico y no con otro coche. Con esa decisión, evitó la repetición innecesaria de un mismo elemento y, con ello, dotó de solemnidad a la transformación del primero.

Una vez analizado desde una perspectiva plástica y formal, podemos proponer una interpretación teórica del grupo, sea derivada de un planteamiento reflexivo o como respuesta subconsciente a la naturaleza del modelo representado, esto es, a la maternidad entendida desde un punto de vista genérico reflejado en estos animales²⁸. El sentido esférico del cuerpo de la madre le proporciona una identidad completa, firme y rotunda, equivalente a la vida misma, interpretada en un momento cíclico, a la que se aferra la cría, modelada en altorrelieve y, por lo tanto, dependiente. La maternidad desde esta perspectiva genérica

²⁷ LUQUE TERUEL, Andrés. *Juego, ser y sentido del Arte*. Sevilla: Tertulia de Pensamiento Arte y Estética, 1999, pp. 15-38.

²⁸ GOMBRICH, E. H. Sobre la percepción fisiognómica. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: 1968, p. 72. BIALOSTOSCKI, J. El simbolismo de van Gogh. *Estilo e iconografía*. Barcelona: 1973, p. 181.

asume así en un doble juego plástico, equivalente al que Picasso propuso con los objetos que cambian de identidad respecto de su significado original y la nueva proyección que adquieren en la dimensión estética.

No faltará quien pudiera ver forzada la interpretación, y de hecho lo sería si no fuese porque esa dualidad o paralelismo en la carga de sentido será común a las esculturas que veremos a continuación, por lo que ya no podrá hablarse de casualidad ni de arbitrariedad. La equivalencia es simple y muy efectiva, la transformación de los objetos como otro modo de ver las cosas, o lo que es lo mismo la vida, la misma que representan las dos figuras con sus distintas acepciones. Se transforma el cuerpo de la madre como la hacen los objetos que configuran la obra de arte; y se asume la responsabilidad sobre la nueva vida como se presenta en la dimensión estética la obra en la que significan los objetos con una nueva carga de sentido. El juego de la interpretación del objeto y su transformación como elemento artístico aparece así como paralelo de la transformación que se produce en el ciclo vital y la que tiene el mandril respecto del género humano con el que se relaciona.

Las cualidades plásticas y las correspondencias visuales aportadas por el cromatismo de los materiales del original son inversamente proporcionales a la uniformidad de las réplicas en bronce. Una y otras son esculturas en sí mismas, pese a la relación de equivalencia. El original no es un simple modelo de estudio, es una obra de arte en sí mismo y con independencia del vaciado y las propiedades que transmite a las réplicas. Los principios que lo caracterizan no se transcriben en ésta, se transforman con un resultado sorprendente, consecuente, claro es; mas autónomo respecto de la manifestación del original en la dimensión estética.

La transformación es, pues, doble, primero de los objetos que integran la escultura enciclopédica y adquieren en ésta un nuevo significado visual; después, de la manifestación de la configuración con las propiedades originales de los objetos ensamblados en la unificación volumétrica y visual de las réplicas en bronce una vez ofrecidas ambas posibilidades en la dimensión estética. Posibilidades ambas que Picasso deseó fuesen reconocibles.

La conclusión es que estamos ante una obra crucial en la producción de Picasso por su monumentalidad, la creatividad técnica y el virtuosismo de la integración de los objetos encontrados con un modelado rápido, suelto, en que el contraste entre las zonas pulidas insertas y las rugosas elaboradas a mano es una virtud tan audaz como la de la suplantación de la cabeza por el coche de juguete o la del rabo por la ballesta.

4. LA PRIMERA SERIE ENCICLOPÉDICA: LAS LECHUZAS, EN 1951 A 1953. VISIÓN DIURNA/VISIÓN NOCTURNA, LOS DISTINTOS MODOS DE VER

El propio Picasso precisó que recurrió a los búhos de Alfred Harry como modelos para la configuración de las tres pequeñas esculturas enciclopédicas tituladas *Lechuza I y II*, y *Lechuza crispada*, en 1951 a 1953, y las series modeladas, más amplias y editadas con réplicas personalizadas con engobes de distintos colores, tituladas *Búhos*²⁹, *Lechuzas*³⁰ y *Lechuzas crispadas*³¹, también en Vallauris y en la misma cronología. Además, *Pequeña lechuza I*³² y *Pequeña lechuza II*³³ son dos estados de una misma aplicación. Las analogías técnicas y formales son muy acusadas, las composiciones difieren con la libertad propia de las indagaciones de Picasso sobre las cualidades formales originales de la referencia empleada, esta vez el natural de las aves propiedad de Alfred Harry.

La primera, *Lechuza I*, presenta una composición erguida sobre las dos patas, éstas formadas por elementos metálicos en forma de trípodes peraltados. Una sola masa de yeso informe, con dos extensiones, una ascendente, vertical, pese a las irregularidades; y la otra descendente, en diagonal trasera y rematada en punta, forma el cuerpo y la cola del ave. La relación entre las extremidades que soportan a la figura y la parte sostenida de ésta, más extensa, modelada, mantiene una situación de continuidad en los aspectos compositivos, marcados por la frontalidad y un cierto principio de simetría en la distribución de los volúmenes, reforzados por un remache metálico trasero, que, en forma de grapa, recorre el torso, casi informe, en paralelo al eje óseo; y de contraste en cuanto refiere a la distinta naturaleza de los elementos.

Ese contraste es común a la segunda, *Lechuza II*. La composición es más suelta debido al leve giro de la cabeza, que rompe la simetría; y la abertura de las alas, cerradas pero algo levantadas, en sentido contrario al de la caída de la cola, casi vertical y paralela a las patas. Las soluciones aportan una movilidad ajena al primer estado. Los dos están pintados con un juego binario en contraste claro y oscuro, arbitrario, que acentúa luces y sombras en función

²⁹ WS 400, WS 401, WS 401 A, y WS 402.

³⁰ WS 403 I, II, III, III A, y III B.

³¹ WS 404 I, II, III, y III A.

³² Museo Picasso, París. Original con palas, herramientas, clavos y yeso, 26'5 x 18'5 x 14'5. WS 475; MPP 347. Edición de dos ejemplares en bronce en 1952, 25'5 cm. de altura, los dos con sello de fundición Bronze Cire Perdue C. Valsuani, uno pintado y el otro no, WS 475 II.

³³ Colección Particular. Original con arcilla cocida, piezas de metal y yeso, 34 x 22 x 12 cm. WS 476 I. Edición de dos ejemplares en bronce, con sello de fundición Cire Perdue C. Valsuani, uno pintado; el otro visto, WS 476 II.

de las cualidades plásticas obtenidas mediante la distribución de las masas informes de yeso y, sobre todo, aporta un acabado pictórico atractivo en sí mismo por su independencia de los modelos naturales subyacentes y la fuerza expresiva de las combinaciones.

El tercer estado, *Lechuza crispada*³⁴, está muy próximo al segundo. Werner Spies lo propuso como una réplica en bronce de éste, ensamblada con distinta inclinación³⁵. Ese cambio de posición sería suficiente para la alteración visual de los valores volumétricos, pues el cuerpo de la lechuza no se presenta erguido, sino en equilibrio, tal demanda la postura inestable debida a la actitud ofensiva. Aunque fuese así, el orinal enciclopédico es una obra de nueva factura, pues Picasso ensambló el cuerpo de yeso sobre unas patas en forma de trípode peraltado montadas expresamente, y no consecuencia de un proceso mecánico de reproducción. Por ello, es una escultura distinta a *Lechuza II*. Es cierto que Picasso reprodujo una parte de la misma con medios mecánicos; mas elaboró otras piezas, las metálicas, que también son parte de la obra, y, lo más importante, las ensambló de modo manual, procedimiento de creación escultórica que la define como tal. El cambio de tema es una consecuencia directa de esa operación creativa, vinculada a las libertades técnicas y la creatividad propia en ese medio, pareja y complementaria de la formal en la aplicación de su sistema. Además, en esta ocasión no pintó el original ni la réplica en bronce, cuestión importante, pues es un elemento diferenciador fundamental debido a la calidad plástica y la elevada incidencia de la pintura en las réplicas de los estados anteriores.

Aunque Picasso siempre negó o, al menos, nunca quiso hablar de posibles contenidos simbólicos en sus obras, tanto pinturas como esculturas o cerámicas, y teniendo en cuenta que incluso muchas veces fue así, en otras puede reconocerse dicha intención. Él mismo habló de la importancia del *drama*³⁶, entendido como el tema de representación asociado a un contenido que se quiere comunicar, o, al menos, ofrecer en la dimensión estética, en oposición al arte abstracto, al que no reconoció esa posibilidad. Ese *drama* o experiencia de lo vivido que Picasso manifestó a través del proceso figurativo fue una clave esencial de toda su obra.

La lechuza es la representación de un animal concreto, que afrontó con distintas técnicas artísticas, pintura, grabado, cerámica, escultura modelada, o escultura con la técnica mixta que aquí analizamos, y también un ejercicio de transformación en el que es imprescindible la complicidad del espectador, la agudeza de su mirada no ya para ver la fisonomía del animal o la belleza plástica de la escultura, sino para llegar a identificar los objetos que se integran en su identidad original, como demandó con los ensamblajes puros que realizó

³⁴ Original enciclopédico WS 476 I. Una réplica en bronce, 25'5 x 27 x 19 cm, WS 476 II.

³⁵ SPIES, Werner, *La escultura...* p. 394.

³⁶ VVAA. *Pablo Picasso. 25 octubre. 1881-1981*. Sevilla: Obra Cultural del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1981, pp. 27-32.

con objetos encontrados, como la *Cabeza de toro* del año 1942. Picasso los integró por completo e incluso les proporcionó una identidad plástica ajena a la realidad, las posibilidades de uso y la carga de sentido que en su día tuvieron; mas en ningún momento les negó la posibilidad de reconocimiento como tales.

No fue sólo un proceso de transformación, sino siéndolo fue además un doble juego de transformación/reconocimiento. Para Picasso lo extraordinario era que a través de la escultura el espectador cayese en la cuenta de la identidad de los elementos con los que la configuró. Tengámoslo en cuenta para replantear la cuestión con la misma doble identidad que en el caso anterior, pues la vida y los hábitos nocturnos de la lechuga permitirían plantear la contraposición entre la visión diurna y la nocturna, y esto la de dos modos distintos de ver, precisamente lo que tanto reclamó para estas esculturas.

5. LA EXCELENCIA DEL SISTEMA EN LA SERIE LA GRULLA, EN 1951 A 1953.

PINTURA VERSUS ESCULTURA, LA DOBLE IDENTIDAD DESDE OTRA PERSPECTIVA

La serie *La grulla*³⁷ (Imagen 4), fechada en 1951 a 1953, consta de un original enciclopédico y cuatro réplicas en bronce pintadas de distinto modo.

Werner Spies se ocupó, de nuevo, de los matices aportados por el acabado pictórico y no de las condiciones formales previas, establecidas en el original enciclopédico. Relacionó las variaciones de estas versiones con las del *Vaso de absenta*, serie de la que pensó que se distanció con el uso gráfico del color mediante disposiciones lineales y reticulares sobre la superficie. Debido a tal condición y a los colores predominantes, negros, blancos y grises, relacionó la serie con pinturas emblemáticas como *Guernica*, en París, en 1937; *El osario*, en París, en 1945; y *La cocina*, en París, en 1948³⁸.

Christine Piot fue muy concreta en cuanto consideró que hay que distinguir el original de *La grulla*, montado con una pala, horquillas, un grifo, una varilla de mimbre y objetos metálicos, de las tres réplicas en bronce pintadas con ligeras variantes³⁹. Aunque parezca mentira, debido a la importancia del original y la serie, poco más se ha dicho sobre estas cinco esculturas, y muchas veces se ha hablado de ellas de modo genérico, como si fuese una sola. Siendo muy respetable para esa consideración el argumento relativo a la repro-

³⁷ Museo Picasso de París, original con palas, horcas, grifo de gas, todo esto de procedencia industrial y en metal, rama de mimbre, yeso y pedestal de madera, 76'5 x 29 x 43'5 cm, WS 461 I; MPP 343. Edición de cuatro ejemplares en bronce, 75 x 29 x 43 cm, con sello de fundición Cire perdue C. Valsuani, en 1952 a 1954, todos pintados de distinto modo y en Colecciones Particulares, WS 461 A, B, C y D. En principio, la edición prevista era de seis ejemplares, de los que dos no se fundieron.

³⁸ SPIES, Werner, *La escultura...* pp. 260 y 262.

³⁹ PIOT. op. cit, p. 390.

ducción mecánica de un mismo original, no hay porque compartir esa opinión si se valora la aportación creativa de la pintura de cada una de las réplicas. Por esto también pueden considerarse como cuatro esculturas distintas, y de hecho lo son, pues si el vaciado sobre el original produjo, como es lógico, réplicas iguales, la distinta pintura de cada una determinó proyecciones volumétricas y significaciones visuales con características propias.

En cada una el alcance visual de las partes es muy distinto, tanto que pudiéramos estar tentados de considerar las réplicas como simple soporte de una obra de pintura. Con ello tenemos de nuevo el doble juego, primero en lo que refiere a la identidad de los objetos; en segundo lugar en cuanto a la identificación del género y la transformación visual de las cualidades de aquellos. Dos ramas de mimbre trenzado y cohesionado con yeso, especialmente denso e informe en el punto de unión con las horcas metálicas inferiores, volteadas, forman las largas patas, firmes, rectas, ligeramente convergentes y la izquierda adelantada y cruzada con sutil moderación. Apoyan sobre los finos dedos formados por cinco cabos de mimbre, reforzados con yeso, en la derecha; y sobre las cuatro puntas de la pieza metálica, invertida, liberadas de la acción del yeso, y un cabo de mimbre con yeso en la parte posterior, en la izquierda, adelantada, que, por ese motivo, presenta tal objeto metálico en primer plano. La disposición genera una cierta inestabilidad, compensada por las prolongaciones que determinan los puntos de apoyo traseros, y el efecto descendente de la espiral de mimbre velada por el yeso. El cruce de una tabla en el alma de la escultura proporciona una base, reducida, efectiva, que actúa como punto de intersección y unión de las dos piezas superiores, la que forma el cuerpo, modelado con yeso, quizás sobre un alma de madera o cartón, abstracto, informe, vertical, recto, aunque ligeramente inclinado hacia delante, apenas matizado por las leves aristas verticales debidas a la acción ascendente o descendente de las espátulas; y las dos palas, situadas en la parte trasera y a la altura del tercio medio del anterior elemento, una perpendicular al suelo y la otra, superpuesta, horizontal y hacia arriba, de modo que, combinadas, forman la cola, voluminosa y abierta.

El largo cuello modelado, sigue una línea curva que lo proyecta adelante y arriba, formada por la superposición de cuatro tramos, el primero casi esférico, ancho, firme, como una base cuya inclinación inicia el movimiento indicado; el segundo, originado por la interrupción de la superficie de yeso, libera el alma de mimbre que, vista, refuerza el sentido ascensional con su poderoso trenzado salomónico; el tercero modelado, también informe más afinado y con volumen menguante superado en afinación e inconcreción por el cuarto, sobre el que apoya la cabeza, formada por el ensamblaje de un grifo de gas. El modelado con yeso sobre los volúmenes esenciales de éste le permitió aprovechar la incidencia plástica del saliente que forma el pico y la llave de la parte superior, con la que representó la cresta. Ese modelado es decisivo en el proceso de transformación y el resultado de la configuración, y una prueba más de que estas esculturas no son ensamblajes puros. Los ojos, dos grandes oquedades modeladas en el yeso, completan el sentido de la brillante configuración.

Imagen 4 a

Picasso, *La grulla*, en Vallauris, en 1951 a 1953. Fotografía: Werner Spies, 2000, 461.

Imagen 4 b

Picasso, *La grulla*, en Vallauris, en 1951 a 1953. Fotografía: Werner Spies, 2000, 462.



La distinta naturaleza de los materiales, como siempre seleccionados con antelación y, por lo tanto, insertados con pleno conocimiento de sus cualidades y como consecuencia de la reflexión plástica habitual en la aplicación del sistema creativo que trascendió los límites estilísticos en una dimensión estética propia, aportó la variedad necesaria para la continuidad de los volúmenes, que, en tanto que tales, definen a la especie y, con el excelente contraste de las densidades y las texturas, la dotaron de la contundencia plástica que la anima, le otorga carácter y le da vida. La semejanza con el natural supera cualquier convencionalismo, en el original con un brillante contraste entre las piezas metálicas y la combinación de mimbres con superficies informales y rugosas de yeso, cuyos tonos ocres proporcionan además un intenso cromatismo. En las réplicas en bronce, los objetos pierden la virtualidad y adquieren un cuerpo común que después trascendió con la pintura. La resolución final en el medio pictórico fue tan brillante como la eficacia plástica de los volúmenes. Eso y la relación propuesta por Werner Spies con pinturas como *Guernica*, aumentan los valores innatos.

6. EL PROTAGONISMO DE LA MADERA EN LA ÚLTIMA SERIE, MUJER LEYENDO, EN 1951 A 1953. INTELECTIVO/VISUAL E INTUITIVO, CLAVES DE UN SISTEMA PROPIO

La serie *Mujer leyendo*⁴⁰ (Imagen 5), en 1951 a 1953, está relacionada con *La grulla* por el protagonismo de la policromía o pintura de las superficies; y difiere de ésta en la naturaleza de los materiales empleados, con predominio de la madera, y en el protagonismo de las superficies con colores intensos y brillantes.

Werner Spies pensó que la forma alargada de las figuras femeninas hechas con objetos encontrados es análoga a otras modeladas y talladas anteriores⁴¹. También dijo que Picasso tenía la intención de pintar la mayoría de esculturas enciclopédicas de esta época⁴². Se apoyó en un testimonio del propio Picasso a Kahnweiler⁴³, en 1933. Viendo que esto es así en un amplio número de estas esculturas debemos darlo como cierto.

Christine Piot la denominó *La lectora*, y como en ocasiones anteriores reconoció el original en técnica mixta con elementos de madera, tornillos, clavos y otros objetos metálicos y zonas modeladas con yeso que proporcionan los puntos de unión; y la unicidad de tres ejemplares vaciados en bronce y pintados con ciertas diferencias. Relacionó la actitud de la mujer tendida con la de una pintura en la que representó a Françoise, Claude y Paloma; y con otra en la que aparece el mismo trío fechada el día veinticinco de enero, en la que la primera sostiene una naranja con la mano derecha⁴⁴.

Picasso ensambló el original en función de un bloque de madera informal, desgastada, rota de modo irregular, al que añadió los elementos metálicos y el modelado de yeso, técnicas complementarias en la figuración y, de éste, obtuvo tres réplicas en bronce igualmente personalizadas con el distinto acabado pictórico. La colocación del bloque de madera, abstracto, sin referencias naturales de ningún tipo, horizontal y pegado a la base de madera, sin alteraciones en la parte inferior de la superficie y, por esto, con una sensación de bloque asentado preeminente, indica el sentido de la figura. Las estrías producidas por el corte irregular en las tres caras visibles de la tabla aluden a los pliegues del vestido de la mujer. Dos tornillos cruzados, añadidos en el lateral izquierdo del bloque, en lo que es la parte inferior de la figura tendida, representan el primer tramo de las piernas y los pies. En el extremo

40 Museo Picasso de París, original con madera, clavos, tornillos y yeso, 16´4 x 36 x 13´5 cm, WS 462; MPP 344. Edición de tres ejemplares en bronce, pintados de distinto modo, 15´3 x 35´5 cm, con sello de fundición Cire perdue C. Valsuani, en mayo de 1952, todas en Colecciones Particulares, WS 462 II A, B y C.

41 SPIES, Werner, *La escultura...*, p. 243.

42 SPIES, Werner, *La escultura...*, p. 268.

43 KAHNWEILER, Daniel-Henri. Conversación con Picasso el día 2 de octubre de 1933". *Le Point*, 1952, XLII, pp. 22-27.

44 PIOT. op. Cit, p. 390.

opuesto, una extensión esférica y abstracta de yeso forma el busto. Un clavo alude al brazo derecho y tres unidos en la base y separados en la parte superior al izquierdo. Las extensiones de yeso que salen del busto adelantan su posición, y la confluencia superior origina un falso plano triangular, hueco, que muestra el busto y genera la base sobre la que apoya la cabeza, realizada sobre un alto cuello formado por una pieza metálica recubierta de yeso y apoyada sobre ambas manos.

Imagen 5 a, b y c

Picasso, *Mujer leyendo*, en 1951 a 1953. Fotografía: Werner Spies, 2000, 282-283.



Esa postura, tendida, acodada y con la cabeza apoyada sobre las dos manos y mirando hacia abajo, se complementa con el libro modelado en yeso, situado sobre la base, en el ángulo frontal del lado derecho, justo delante del espacio liberado por los brazos y la prominencia esférica que alude al busto. Ninguna pieza tiene, por sí misma, la mínima concordancia con los modelos naturales. Ni siquiera los volúmenes modelados. Todas son abstractas u objetos reales que se identifican a simple vista como tales. Las correspondencias establecidas les confieren sentido y la eficaz solución del busto con los brazos y la cabeza apoyada la humanizan y proporcionan la acción, introspectiva, de la lectura. El bloque informe se transforma así en un cuerpo esbelto, cubierto por una túnica o vestido largo; y la mujer en una persona culta, entusiasmada con la proyección intelectual de la literatura.

Ese carácter introspectivo aporta el doble juego interpretativo que venimos observando en estas obras, una carga de sentido alternativa, en la que lo intelectual del hecho representado contrasta con la intuición desde la que se resuelve la escultura en un ámbito visual. No es una contradicción, sino la doble dirección aportada por la relación entre el tema y las relaciones plásticas de la configuración.

La referencia para la aplicación es incierta, pudo ser un modelo natural, una de esas mujeres delgadas y esbeltas que tanto gustaban a Picasso; y también una escultura etrusca, circunstancia que remitiría a la predisposición, tantas veces comprobada, por los modelos antiguos de corte primitivo. En ese caso, la interpretación enciclopédica habría superado la intención de principios de siglo con una realidad plástica avanzada, prioritaria y sugerente desde la perspectiva de la creatividad técnica.

El original muestra los elementos con las texturas y los colores propios de cada uno. De modo que el cuerpo, formado por el bloque de madera que, con su carácter prismático y cerrado, y las betas superficiales, alude al vestido recorrido por pliegues someros, tiene el color de ésta, vista, sin otros matices que los de las propiedades naturales de la materia. Los tornillos y las puntillas, que forman las piernas cruzadas y los brazos acodados, destacan en los extremos opuestos de aquél con las densidades, los colores y los reflejos propios de los metales. La participación del trozo de madera con sus propiedades naturales equivale a la de *Mirlo*, del año 1943, escultura en la que el protagonismo fue mayor porque asumió, como tal, la responsabilidad de la configuración. La complejidad de *Mujer leyendo* es superior, tanto en lo que refiere al ensamblaje enciclopédico como en lo relativo al desarrollo formal de la figuración. Las acciones son opuestas. El pájaro inicia o mantiene el vuelo, responde, pues, a un principio impulsivo, enérgico y ascendente; la mujer reposa y se recluye en la lectura, su introspección intelectual excluye cualquier impulso.

El distinto color de cada una de las tres réplicas trasciende esta condición y las convierte en estados independientes de una misma aplicación que, como en el caso de *La grulla*, y con la

excepción del original, parte de una primera fase mecánica. Las distintas combinaciones de verdes y negro, transforman las propiedades de los volúmenes; y, lo más importante, potencian la propuesta plástica de la actitud reflexiva, con la mirada baja sobre el libro que lee, pues concentran la expresión en el tercio superior que, por su carácter longitudinal y la postura acodada, destaca sobre el módulo triangular del lado izquierdo, al que se oponen la fuga del cuerpo y las piernas cruzadas.

Las dos series son importantes por sus cualidades plásticas y pictóricas, se puede decir que aunaron formas y expresión en doble sentido, fundamento de la escultura tradicional que Picasso no tuvo que rechazar en las enciclopédicas que reinaron en solitario, sin paralelismos posibles ni débitos ni influencias, en el arte contemporáneo de inicios de la segunda mitad del siglo XX.

7. LA ÚLTIMA ESCULTURA ENCICLOPÉDICA, LA MUJER DE LA LLAVE (O LA ENCARGADA DEL BURDEL), EN 1954. EPÍLOGO TOTÉMICO, LO PRIMITIVO COMO ARGUMENTO

Después de las dos grandes series, *La grulla* y *Mujer leyendo*, Picasso sólo realizó una escultura enciclopédica, *La mujer de la llave* (o *la encargada del burdel*)⁴⁵, en 1954 (**Imagen 7**). De ese original, el último con este procedimiento, obtuvo una sola réplica, en bronce y piedra, en Cannes, en 1957. La combinación de materiales en ésta es inédita en la escultura enciclopédica, en la que la piedra sólo participó en algunos pedestales, a veces añadidos con posterioridad, y siempre con una participación autónoma y moderada.

El proceso creativo de *La mujer de la llave* está bien documentado, pues se conservan los dibujos debidos a la primera aplicación del sistema, publicados por Christian Zervos⁴⁶, y tres fotografías de Edward Quinn con distintas fases de la elaboración del original⁴⁷. Werner Spies precisó que fue realizada en 1954, y dijo que no tiene nada modelado; aunque se contradujo cuando después añadió que utilizó argamasa sobre el ladrillo en el pecho derecho⁴⁸, por mínima que ésta fuese. La comparó con el *Dios de la Guerra* de Dahomey, depositado en el Museo del Hombre de París, reproducido en los Cahiers d'Art (**Imagen 6**).

Una teja de considerables dimensiones, curvada en el centro y dispuesta en vertical, presenta un frente cilíndrico que representa el cuerpo de la mujer, cubierto con una túnica larga y

⁴⁵ Colección Particular, original con tejas, ladrillos, trozos de vasijas de barro, llave y yeso, WS 237 I. Colección Particular, edición de un ejemplar único en bronce y piedra, 172 x 43 x 30 cm, WS 237 II.

⁴⁶ Z VI, 295 a 297.

⁴⁷ QUINN, Edward. *Picasso. Die objekte*. Wien: Brandstätter, 1997, pp. 25-27.

⁴⁸ SPIES, Werner, *La escultura...* pp. 251 y 256. SPIES, Werner. *Picasso Sculpteur*. París: Centre Pompidou, 2000, p. 274.

ceñida, tal las fenicias occidentales habituales en la escultura ibera. El ligero resalte central alude al ensanche de las caderas, muy moderado, tanto como el perfil de las chicas jóvenes, incluso adolescentes, que acompañaban a Picasso en esa época. El largo vestido tapa las piernas y sólo libera el tercio inferior, correspondiente al tramo de los gemelos y los pies, representados con dos piezas metálicas cilíndricas, quizás dos toberas. Otra teja más pequeña, invertida, unida por el extremo derecho sobre la parte superior del cuerpo, forma el busto y sostiene los brazos y el cuello. La irregularidad de la base de esa teja transversal, rota en el lado izquierdo de la escultura, genera un hueco cuyo vacío remite a la presencia virtual del pecho, interpretado así en negativo y en contraste con el equivalente del lado derecho, aludido por un pegote de yeso, irregular, casi circular y plano. Los brazos están formados por piezas cilíndricas de distinto grosor, verticales y paralelas al cuerpo las que forman el segmento que llega hasta el codo; en ángulo de noventa grados las inflexiones que salen de éstos, la del derecho dispuesta hacia delante y con una pieza afín, más pequeña en la mano; la del izquierdo, girada hacia dentro, sobre la zona inguinal, con una pieza circular, quizás una pandereta, calada por cuatro orificios circulares en torno a una solapa central resaltada, colgada a la altura del codo, en alusión a un bolso, y una llave real en el extremo.

Imagen 6 a, b y c

Picasso trabajando con los primeros materiales del original enciclopédico de *La mujer de la llave (o La encargada del burdel)*, en Vallauris, en 1954.

Fotografía: Werner Spies, 2000, 276.



Ambos brazos están rematados por una pieza metálica circular y plana, que hace las veces de las manos, atrofiadas, inexistentes; y están reforzados en los codos por acoples interme-

dios de yeso. La apariencia conjunta es esbelta, reposada y frontal, pese al desplazamiento interior de la mano izquierda, sustituida en esa disposición por la pantalla plana de la pieza circular que representa el bolso. Otra pieza cilíndrica, análoga a las anteriores de los brazos y las piernas, forma el cuello. Éste, esbelto, estilizado, tan abstracto como las piernas, sostiene una cabeza formada por una superposición de ladrillos y fragmentos de éstos y listones de madera, regida por los principios cubistas de los planos y los contraplanos; mas con un sentido del bloque distinto, estereométrico, pesado, casi totémico. El primero, completo y vertical, proporciona una base a modo de pantalla, sobre la que cruza otro en el tercio superior, más pequeño e invertido, con los perfiles curvados, que lo supera en los laterales. Un segmento rectangular y vertical, superpuesto, lo parte en dos, y estas retículas se transforman en grandes pantallas, que aluden a los ojos. Los pequeños segmentos paralelos y escalonados de la parte inferior, bajo ese eje, representan la boca.

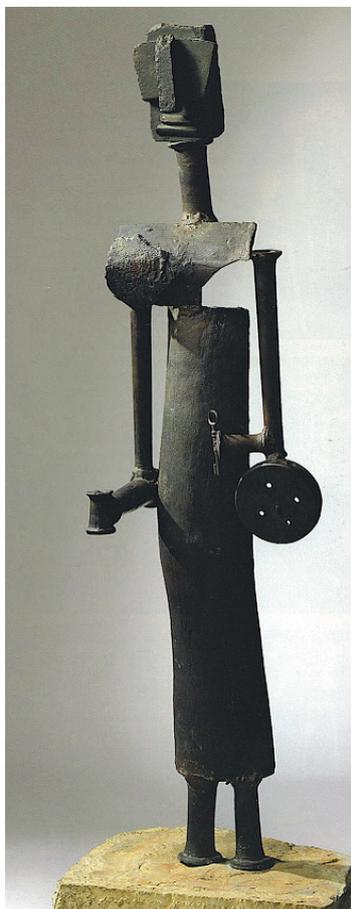
Esos elementos convierten a la superposición tubular en una figura esbelta, expresiva, agresiva por su capacidad comunicativa pese a la quietud, como presencia física en el umbral de la trasgresión sexual. Los objetos que sostiene, con sobrios y hábiles recursos que solucionan la ausencia de manos, en concordancia con la de los pies, esto es, la llave y la pandereta a modo de bolso en el brazo izquierdo, un ambiguo carrete en el derecho, la humanizan. El primitivismo es muy intenso y se traduce en un aspecto totémico que plantea una vez más el juego de la doble identidad, aquí como asunción de lo ancestral en un planteamiento formal de vanguardia, como el cambio de identidad de la forma hierática reverberada con la transformación de los objetos que determinan las claves internas de la configuración moderna.

Los dibujos aportados por Christian Zervos y las fotografías de Edwar Quinn fueron fundamentales para la interpretación de Werner Spies, que advirtió la simplificación formal y la incidencia de los ángulos, y la relación proporcional y virtual establecida entre el volumen añadido y el hueco virtual de los pechos. Lo que no es tan claro es que todo esto quedase su-peditado al bloque superior de raíz cubista, y que la referencia para tal constitución fuese la estatua primitiva africana. Respecto de la primera afirmación, el propio carácter constructivo de la configuración enciclopédica, fundamentado en la superposición de elementos simples, sustentada en el carácter sólido de los mismos, desmiente o, al menos, minimiza, tal vínculo. Ese bloque sería el que remitiría al modelo primitivo propuesto por Werner Spies, que, por ese motivo, sería relativo a la aplicación del sistema de la que procedería el busto de la escultura, concebido de modo independiente.

Imagen 7

Picasso, *La mujer de la llave (o La encargada del burdel)*, en 1954.

Fotografía: Werner Spies, 2000, 275.



En una de las fotografías, en la que aparece Picasso delante de los elementos, superpuestos y apoyados en el suelo, se aprecian detalles que eliminó en la escultura definitiva. La posición del brazo izquierdo, extendido y con la pieza circular que representa el bolso en la mano, es distinta; y el objeto que porta con la derecha, ambiguo en el original enciclopédico, tiene una función definida, como florero, pues en posición vertical hace las veces de vaso, del que sale una elevada rama. La relación entre las distintas piezas es directa en muchos casos, tal propuso Werner Spies; no obstante, cuando dijo que en la escultura no hay nada modelado y que todo ha sido acoplado, esto se ha de entender en lo relativo a los puntos de unión, pues él mismo admitió la incidencia del pegote de yeso o argamasa, que alude al pecho derecho de la mujer; y en cuanto minimizó la presencia de las sutiles transiciones de yeso en los puntos de unión de los codos y la base del cuello. Ciertamente que éstos son mínimos, casi imperceptibles y carentes de función en cuanto al ensamblaje; mas también lo es su presencia, aunque sea mínima y esté condicionada al valor predominante de la unión di-

recta de los objetos reales y la aportación visual que matiza las transiciones. Parece que no existen pero están, y su aparente descuido, el desorden y la ausencia de precisión en cuanto a los niveles de acabado, esconden su auténtica función. El impacto directo que tendrían con más protagonismo volumétrico queda en segundo plano con tal decisión.

El carácter sintético de la configuración remite a *Mujer con cochecito*, aunque la simplicidad de las piezas de cerámica y las toberas metálicas intensifican los efectos reductores. Esa condición sería previa y simultánea a la referencia primitiva propuesta por Werner Spies. La réplica en bronce sobre pedestal de piedra luce en su color, sin las pinturas de las series anteriores, decisión que potencia los efectos plásticos y evita las variaciones con el original.

8. CONCLUSIONES

La clasificación y el análisis formal de las esculturas enciclopédicas de Picasso, siguiendo la propuesta de catalogación previa aportada por Werner Spies y Christine Piot, permite profundizar en los fundamentos del procedimiento y la naturaleza de las estatuas que realizó en tres etapas distintas, en Boisgeloup, París, y las que aquí nos ocupan en Vallauris, en 1951-1954. Al tener en cuenta las aportaciones técnicas y los recursos espontáneos de todas ellas, no sólo de una selección de las estatuas más significativas por su mayor categoría plástica o su tamaño, fue posible establecer una secuencia mucho más completa de la evolución formal, incluida la relación de objetos integrados, y la importancia de los contrastes de texturas, casi siempre con un enorme impacto por su rudeza directa y el refinado sentido que las transforma, aparente contradicción que las caracteriza con independencia de los valores con los que fueron seleccionadas o descartadas en diferentes publicaciones.

El hecho de ofrecer una secuencia completa de esos trabajos y las lecturas formales de cada una de las estatuas permitió dilucidar con exactitud la mayor o menor aportación de modelado y, con ello, la correspondiente proximidad o el distanciamiento definitivo de estas técnicas mixtas con los ensamblajes puros con objetos encontrados. No se trató de hacer simples descripciones, sino de establecer a través de ellas la participación de ese componente plástico determinante para que la configuración respondiese a la técnica mixta, que Werner Spies denominó enciclopédica, y no al ensamblaje conocido desde mucho antes. Recordemos que las publicaciones antes aludidas no tuvieron espacio suficiente para estudiarlas todas de modo pormenorizado. Por ello, no se planteó en profundidad la dualidad establecida entre los originales, muy bien conservados, y las réplicas en bronce, compactas y con texturas tan sueltas y expresivas como veraces. Al tenerlo en cuenta, los análisis formales aportan mucho más que descripciones, permiten comprobar de modo riguroso las relaciones internas establecidas entre los distintos elementos identificados y las diferencias que pueden presentar una vez integrados con otro alcance en las réplicas en bronce que los unifican.

El interés de Picasso por evidenciar la presencia de los objetos reales integrados y con una doble lectura remite a un sugestivo juego de percepciones, intelectivas y sensoriales, en mutua colaboración y con distintas lecturas según contemplemos los originales en técnica mixta, en los que tanta importancia tiene el color asociado a los distintos materiales y texturas, y, como dijimos, la uniformidad visual de las réplicas en bronce. En los originales podemos apreciar mucho mejor el protagonismo de las estructuras y la espontánea adición de volúmenes y no digamos la fuerza de los contrastes de materiales y texturas, incluidos los pegotes de yeso.

Este planteamiento introduce una novedad, pues por increíble que parezca ningún autor ha planteado antes las diferencias entre los originales y las réplicas en bronce, las han tratado como si fuesen una misma escultura, sin tener en cuenta que, aunque conceptualmente lo sean, materialmente no lo son. Tampoco repararon en la no menos significativa diferencia entre las réplicas pintadas. Los diversos criterios e intenciones al hacerlo las convirtieron en esculturas muy distintas entre sí, por mucho que la réplica fuese análoga en origen. Al menos no de modo pormenorizado y sistemático, en buena medida porque casi todos se han apartado de los análisis formales y han insistido mucho más en la carga de sentido. La identificación de dibujos y fotografías también ha permitido en algún caso matizar cronologías.

Sin lugar a dudas, en la etapa de Vallauris, en 1948-1954, Picasso realizó las estatuas más representativas con esta técnica mixta de su catálogo. La división en dos momentos consecutivos no está justificada por motivos creativos, sino por la necesidad de espacio para poderlas analizar todas individualmente. Aquí no hemos ocupado de las fechadas en 1951-1954, una de ellas, *Mandrill con cría*, del año 1951, y las series dedicadas a *La Grulla* y *Mujer leyendo*, en 1951-1953. Con ellas, Picasso elevó el procedimiento y las relaciones a su máximo creativo, mostrando el valor del color natural del objeto en los originales o la pintura aplicada con una fuerte carga de sentido plástico sobre éstos. Ese proceso mostró también un juego irónico entre la verdad que enuncia y otra que refleja, por lo que puede desprenderse de ello una carga de sentido consciente e inconsciente que aumenta su interés.

En conjunto, las innovaciones técnicas y formales de Picasso comparten ciertos recursos en las partes modeladas con las esculturas que él mismo vació sobre originales sin armazones consistentes, que permiten el desplazamiento del barro fresco; y adquieren un tono más complejo en la relación de materiales y volúmenes, los potentes contrastes de texturas y las aportaciones cromáticas. Las estatuas con estas características realizadas en Boisgeloup y París, menos elaboradas, son más rudas y no menos impactantes. Esto debe verse en dos niveles, técnico y formal, en los que mostró una creatividad innata y excepcional, libre de condicionantes y relaciones estilísticas preestablecidas.

A ello debe añadirse la dualidad creativa reconocible en el ámbito formal, con la genial aportación de la sorprendente técnica con la que integró objetos reales en configuraciones modeladas en un grado determinado, siempre imprescindible, capaz de integrar densidades y texturas diversas reconocibles en su carácter original, determinantes en el nuevo sentido de la expresión en su nueva función. A ello hay que añadir la capacidad del artista para determinar conjuntos compactos y sólidos visualmente en las réplicas vaciadas en bronce. Los originales en esa sorprendente técnica mixta tienen tanta potencia volumétrica como cromática, y eso que la fuerza del color pudiera llevarnos a la esfera pictórica en la que su creatividad nunca tuvo límites; sin embargo, su carácter escultórico es tan firme y decidido que las integraciones de las réplicas fundidas en bronce son perfectas, tanto que la integración de materiales manifiesta de modo específico las virtudes escultóricas de las configuraciones. Estas réplicas en bronce, algunas con carácter monumental, adquieren con esto una nueva dimensión.

Así realizó las estatuas más complejas y con mayor alcance resueltas con esta técnica mixta o enciclopédica, con las que consagró el método y la inversión visual de los objetos integrados. Puede decirse que con ello maduró un procedimiento inédito distinto al ensamblaje, derivado y muy relacionado; mas con argumentos que lo singularizan y clave en su creatividad técnica. Eso lo llevó a una nueva figuración, dotada de una personalidad exclusiva y única en la Historia del Arte. Afirmaciones como ésta no son simples muestras de admiración, sino el reconocimiento de un hecho que, de no advertirse, desfigurarían la percepción del artista en un futuro respecto de la consideración que tuvo en su época y aún hoy mismo.

Las series de este momento, finales en cuanto a la aplicación de Picasso con esta técnica mixta, aportaron una nueva perspectiva evolutiva, en la que aplicó su capacidad de innovación y una gran variedad de recursos improvisados. Esto permitiría replantear el impulso lúdico en su personalidad creativa. Eso sin contar con la excepción que confirma toda regla, en su última escultura enciclopédica, *La mujer de la llave*, en 1954, ofreció a modo de epílogo un matiz distinto. Quizá no fuese casual, la dotó con una sensación primitiva, planos desdoblados de procedencia cubista y ciertos recuerdos de la escultura forjada de finales de los años veinte, lo que puede interpretarse como un compendio consciente de algunas de sus mayores aportaciones creativas, una especie de epílogo intencionado, excepcional por la aportación sintética que condensa logros de sus distintas etapas.

BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS

APOLLINAIRE, Guillaume. *Obras completas*. París: Gallinard, 1965.

BIALOSTOSCKI, J. El simbolismo de van Gogh. *Estilo e iconografía*. Barcelona: 1973.

CARLSTON, Víctor I. *Picasso. Drawings and Watercolors, 1899-1907*. Baltimore: Museo de Bellas Artes, 1976.

BLUNT, Anthony; y POOL, Phoebe. *Picasso, the formative years*. Londres: 1962.

COMBALÍA, Victoria. *Picasso-Miró. Miradas cruzadas*. Madrid: Electa, 1998.

GILOT, Françoise; y LAKE, Carlton. *Vida con Picasso*. Barcelona: 1965.

GOMBRICH, E. H. Sobre la percepción fisiognómica. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: 1968.

KAHNWEILER, Daniel-Henri; y BRASSAÏ. *Picasso's Sculptures*. París: 1948.

LUQUE TERUEL, Andrés. *Sobre la pervivencia del sentimiento trágico, Picasso versus Goya, Los fusilamientos..*, Sevilla: Pensamiento y Arte, 1997.

LUQUE TERUEL, Andrés. *Juego, ser y sentido del Arte*. Sevilla: Tertulia de Pensamiento Arte y Estética, 1999.

OCAÑA, María Teresa; y TAVEL, Hans Christoph von. Catálogo. En VVAA. *Picasso, 1905 y 1906*. Barcelona: Electa, 1992, pp 107-397.

OLIVIER, Fernande. *Recuerdos íntimos escritos para Picasso*. París: 1988.

PENROSE, Roland. *Picasso, su vida y su obra*. Barcelona: Argos Bergara, 1981.

PENROSE, Roland. *Picasso*. París: Flammarion, 1982.

PIOT, Christine. 1945-1952. En VVAA. *Picasso Total*. Barcelona: Polígrafa, 2000, PP. 359-396.

QUINN, Edward. *Picasso. Die objekte*. Wien: Brandstätter, 1997.

SPIES, Werner. *Picasso escultor*. Stuttgart y Barcelona: Polígrafa, 1971.

SPIES, Werner. *La escultura de Picasso*. Barcelona: Polígrafa, 1989.

SPIES, Werner. *Picasso sculpteur*. París: Editions du Centro Pompidou, 2000.

STEIN, Leo. *Appreciation: Painting, poetry and prose*. New York: Crowe, 1947.

VELÁZQUEZ, Fausto. *La escultura sevillana en la época de la Exposición Ibero-Americana, 1900-1930*. Ávila: Diario de Ávila, 1989.

VVAA. *Pablo Picasso. 25 octubre. 1881-1981*. Sevilla: Obra Cultural del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1981.

VVAA. *Picasso 1905-1906*. Barcelona: Electa, 1992.

VVAA. *The sculpture of Picasso*. Nueva York: MOMA, 1967.

VVAA. *Picasso Total*. Barcelona: Polígrafa, 2000.

VVAA. *Picasso Sculpture*. Nueva York: MOMA, 2015.

WALTER, Ingo F. *Pablo Picasso, 1881-1973. El genio del siglo XX*. Colonia: Benedikt Taschen, 1990.

WARNCKE, Carsten-Peter. *Pablo Picasso, 1881-1973*. Colonia: Benedikt Taschen, 1992.

ARTÍCULOS

KAHNWEILER, Daniel-Henri. Conversación con Picasso el día 2 de octubre de 1933. *Le Point*. 1952, XLII, Souillac, pp 22-27.

LUQUE TERUEL, Andrés. Picasso, el desarrollo del sistema en la dimensión escultórica propia, de 1914 a 1924. *Norba-Arte*. 2005, Vol. XXV, pp. 199-217. LUQUE TERUEL, Andrés. Picasso. Sistema creativo propio. *Espacio y Tiempo*. 2007, nº 21, pp. 95-121.

LUQUE TERUEL, Andrés. Revisión y naturaleza de las esculturas de Picasso con materiales y objetos encontrados, en Tremblay-Sur-Mauldre y París, en 1935 a 1941. *Laboratorio de Arte*. 2011, nº 23, pp. 465-490.

LUQUE TERUEL, Andrés. Picasso y Christian Zervos, los dibujos escultóricos del cuaderno de Cannes, en 1927, y las esculturas biomórficas modeladas en París, en 1928. *Ars Longa*. 2012, nº 21, pp. 407-428.

LUQUE TERUEL, Andrés. La primera indagación cubista de Picasso: Espacio interior I, II y III (Horta de Sant Joan y Barcelona, 1898-1899). *Boletín de Arte*. 2014, nº 35, pp. 187-205.

LUQUE TERUEL, Andrés. Picasso, los vaciados de modelos naturales y objetos reales (en Boisgeloup, en 1933 y 1943, y París, en 1934 a 1937). *Erebea. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*. 2015, nº 5, pp. 289-306.