

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS
NÚMERO 9
DICIEMBRE DE 2023
ISSN 2530-9536
[pp. 68-86]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2023.i9.04

PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN DE LOS GUIJARROS TRANSFORMADOS, ESCULPIDOS O GRABADOS DE PICASSO EN TREMBLAY-SUR-MAULDRE, PARÍS Y VALLAURIS, EN 1937 A 1955.

PROPOSAL FOR THE CLASSIFICATION OF PICASSO'S TRANSFORMED, SCULPTED OR ENGRAVED PEBBLES IN TREMBLAY-SUR-MAULDRE, PARIS AND VALLAURIS, IN 1937-1955

Andrés Luque Teruel
Universidad de Sevilla

Resumen:

La gran cantidad de estudios sobre la obra de Picasso apenas había reparado en la identidad de las pequeñas miniaturas obtenidas de las formaciones naturales que conocemos como guijarros y otras obras afines en tamaño, sobre las que formularon comentarios genéricos y quedó pendiente una clasificación rigurosa. El artículo plantea los análisis morfológicos y formales individuales y pormenorizados que permiten presentar la primera propuesta de clasificación de esa amplia producción de guijarros en función de las técnicas de ejecución, cubriendo así la laguna historiográfica indicada. Para ello, se proponen cuatro grupos en función de las distintas técnicas y las soluciones variadas con las que están trabajados, explicando las características de cada caso.

Palabras claves: Picasso, escultura, vanguardias, arte figurativo, técnicas mixtas.

Abstract:

The large number of studies on Picasso's Work had barely noticed the identity of the small miniatures obtained from the natural formations we know as pebbles and other Works similar in size, on which generic comments were made and a rigorous classification was pending. The article presents the individual and detailed morphological and formal analyzes that allow presenting the first proposal for the classification of this extensive production based on the execution techniques, thus covering the indicated historiographical gap. For this, four groups are proposed based on the different techniques and varied solutions with which they are worked, explaining the characteristics of each case.

Keywords: Picasso, Sculpture, Avant-garde, figurative art, mixed media.

I. Introducción.

El amplio reconocimiento de Picasso como escultor fue parejo a la falta de estudios sistemáticos que explicasen la morfología y el desarrollo formal de todas sus esculturas y la relación de éstas con el resto de su producción y el arte de su tiempo. Es cierto que Daniel-Henry Kahnweiler (1946: 434; 1949:5-7), Brassai (2002: 173) y Carlton Lake con Françoise Gilot (2017: 479), aportaron testimonios y comentarios muy valiosos sobre épocas, técnicas o aspectos concretos de esas esculturas; y que otros como John Golding (1968: 25), Herbert Read (1994: 59; 1995: 11-32), Pierre Daix (1991: 122-127) y Cecile Godefroy (2021: 240-271), estudiaron con rigor las de épocas y movimientos artísticos bien definidos; sin embargo, en todos esos casos quedaron sin analizar las que pertenecieron a otras etapas o movimientos.

El único estudio completo con el que contamos es el de Werner Spies (1971), que sí hizo un recorrido por todas sus etapas, dilucidando aspectos técnicos y formales y estableciendo la compleja dinámica evolutiva del artista con profundidad y amplitud de miras en lo que se refiere a las relaciones con el resto de su obra. Su trabajo fue publicado por primera vez en 1971, e incluye un catálogo, revisado y ampliado con la ayuda de Christine Piot en 1989 y 2000 (Spies 1989: 325-409; Spies 2000: 345-424). Puede asegurarse que Werner Spies estableció las claves creativas de la escultura de Picasso, según los períodos y géneros de un modo más particular y concreto, centrado en el análisis de una serie de obras, o genérico según se tratase de grandes grupos de obras de pequeño formato y con menor alcance en su producción. Esa dinámica, centrada en los grandes hitos de la producción de Picasso, evitó los análisis pormenorizados y redujo las aportaciones sobre los

guijarros y otras pequeñas miniaturas, constante que pudo apreciarse después en las valiosas aportaciones de otros autores como Ingo F. Walter (1990: 46-49), Carsten-Peter Warncke (1992: 232-234) o Brigitte Leal con Christine Piot y Marie-Laure Bernadac (2000: 258-262).

Todos ellos centraron sus esfuerzos en las grandes aportaciones de Picasso, tanto en lo que supuso su enorme creatividad técnica como en las sorprendentes propuestas formales que trascendieron las artes plásticas de su tiempo. Reflexionaron sobre aspectos fundamentales y dejaron muy clara la capacidad del artista para hacer unos tipos de esculturas cuyos procedimientos no se habían visto antes. Quedaron pendientes el análisis morfológico y el formal de un amplio número de estatuillas de muy reducido tamaño, aludidas genéricamente en algunos de esos estudios y bien catalogadas por Werner Spies y Christine Piot (1989: 337-349 y 350-361; 2000: 357-382); mas inéditas en el sentido expuesto y, por lo tanto, carentes de la atención concreta que aquí nos ocupará.

La falta de estudios específicos sobre esa amplia producción miniaturizada aconseja la clasificación que permita el estudio sistematizado en función de pautas establecidas. En lo que refiere a los guijarros, podemos dividirlos en cuatro grupos, amplios y variados, basados en la transformación de esas formaciones naturales con distintas técnicas de ejecución. Es conveniente hacerlo, puesto que comparten cronología y criterios estéticos y difieren en los planteamientos técnicos, las necesidades y las posibilidades de los procedimientos y las circunstancias de la ejecución. En cuanto a la temática de estos guijarros, veremos que predominan los temas mitológicos, sobre todo la representación de cabezas de faunos.

II. Guijarros y formaciones naturales con formas reaprovechadas.

Es el grupo más próximo a la escultura con objetos encontrados y también el menos numeroso de todos (Luque Teruel 2011 c: 465-490). Picasso asoció las formas de los guijarros o las formaciones naturales que encontraba en la playa a otras fáciles de identificar en la escala humana. Como los escultores prehistóricos del Paleolítico, sólo tenía que variarles el sentido de presentación o manipularlas con sutileza, mediante cortes o incisiones leves que remarcasen los volúmenes básicos.

Una de las más interesantes y de las primeras es *Cabeza de pájaro*¹, en 1937, en la que, en sintonía con las esculturas con objetos encontrados y las *performances* de la época, aprovechó un hueso corroído con tal forma para marcar en ella el perfil superior y uno de los ojos. La forma natural proporcionó la silueta del ave, cuyo

1. Colección Dora Maar. Hueso. KB 104; WS 176.

contorno redondeó en la parte superior y la zona del pico sin que ello alterase el sentido natural de la pieza. El resultado fue una escultura definida, orgánica y real, dotada de cierta monumentalidad pese a las limitaciones del formato. La dignidad y la espontaneidad de la silueta son parejas; y la uniformidad de las texturas, porosas y animadas por el deterioro natural, también.

Werner Spies consideró que las interpretaciones abstractas *Miniatura informalista I*, *II*³ y *III*⁴, en 1938 a 1940, son cabezas humanas (Spies 1989: 381). Por ello, las tituló *Cabeza, perfil, Cabeza y Cabeza*, respectivamente. Lo sean o no, lo cierto es que Picasso colocó guijarros sobre pedestales de cera y plastilina, respectivamente, y, manteniendo sus propiedades naturales intactas, sin la mínima modificación, les dio un significado arbitrario sin ninguna correspondencia formal. Desde cualquier perspectiva, son miniaturas abstractas que anticipan las simplificaciones formales extremas de escultores como Jean Arp y Henri Moore y los planteamientos informalistas (Mitchinson y Stallabrass 1991: 8-9, 40-41 y 44-49). La configuración muestra una gran solemnidad, lo que descarta la experimentación en un sentido lúdico y confirma el reconocimiento de los valores plásticos como objetivo de la representación. La relación de la forma natural con una cabeza sólo puede producirse por empatía, con una clara predisposición por parte del espectador.

Si lo pensamos, supone un tipo de cálculo muy distinto al propuesto en los años siguientes por escultores como John Chamberlain, que realizó sus esculturas abstractas con prensas hidráulicas, método en el que tuvo que valorar la densidad y la resistencia de los objetos de desecho y la fuerza de los empujes. Lo que en Picasso es orden, precisión y definición o, en este caso, reconocimiento de la forma según criterios volumétricos indiscutibles, esto es, un cálculo de los valores plásticos previos que trasciende la casualidad del encuentro con agudeza visual y los reconoce en su estado original; en John Chamberlain es otro tipo de cálculo no menos preciso, basado en la previsión y la disposición intelectual como condición previa de la configuración que pretende aparentar justo lo contrario, desorden, descontrol y carencia de fondo.

III. Guijarros con representaciones grabadas.

Los verdaderos guijarros grabados son los que Picasso utilizó como soportes de formas lineales representadas mediante el rayado de la superficie con objetos punzantes, procedimiento que también utilizó sobre superficies de barro y

2. Colección Particular. Guijarro negro sobre pedestal de cera verde, 5 x 3'5 cm. WS 180 a

3. Colección Particular. Guijarro sobre pedestal de plastilina, 5 x 4 cm. WS 180b.

4. Colección Particular. Guijarro sobre pedestal de plastilina, 5 x 2'6 cm. WS 180c.

sobre encofrados de cemento (Luque Teruel 2008: 349-374). Por lo general, no modificó las formas naturales, por lo que se mantuvo al margen de los auténticos conceptos escultóricos; sólo en algún caso se detecta algún retoque, leve, en el perfil. Responden en sí a un género distinto, el grabado, al que denominó *graffiti*, y que se debería estudiar como tal pues tiene características técnicas y un desarrollo formal propio y singular.

Werner Spies los incluyó como esculturas y, si esto no es admisible con las definiciones tradicionales ni con los criterios de demarcación oportunos que diluciden la naturaleza de los géneros, sí lo es en la consideración del grabado como tal y en cuanto tiene de tridimensional invertido en la consideración contemporánea, que propone como escultura toda definición formal que ocupe físicamente la tercera dimensión, con independencia de los procedimientos. Ése es el motivo de mantener la inclusión de Werner Spies (1989: 344-345 y 348), acertada en cuanto no valoró por sí mismo la conveniencia o no de hacerlo, sino que, con el rigor de los historiadores, recogió el testimonio de su época y se limitó a darles el sentido y el valor que les otorgaron su autor y su tiempo.

Uno de los más importantes es *Mujer que llora*⁵, realizado en París, en 1937. Los trazos del mentón, la boca y una curiosa estructura formada por la nariz-frente y un ojo, éste volteado y frontal, seguro, firme y profundo, definen el perfil izquierdo de una cabeza femenina. La yuxtaposición de otra unidad con la sombra de la nariz, derivada de las triangulaciones cubistas procedentes del complejo proceso previo a *Las señoritas de Aviñón*, la frente y el otro ojo, desconcierta en cuanto éste, frontal también, sería, en función de la disposición anterior, el contrario, esto es, el derecho, volteado y presentado de modo alternativo con distintos rayos centrales de visión. Es un principio fundamental del arte cubista (Luque Teruel 2005: 199-217; 2007 a: 95-121; 2007 b: 309-366; 2011 b: 213-247; 2014: 187-205; 2015: 49-69). El rebaje inferior de la parte interna correspondiente a la mandíbula tiene la profundidad propia de los trabajos plásticos, por lo que se podría hablar de técnica mixta, aunque su incidencia es menor en lo que concierne al porcentaje de la aportación. Las características de la configuración, las incisiones diagonales que cruzan la cara y los efectos expresivos, incluido el gesto de llanto y la aguda sensación de dolor, lo relacionan con la cabeza central de *Guernica* y pinturas con idéntica representación (Chipp 1991: 106-109).

5. Guijarro grabado, KB 317; WS 171.

El soporte plano propicia la representación frontal de *Cabeza de fauno I*⁶, en fecha inconcreta, próxima a 1937; una segunda *Cabeza de fauno II*⁷ y *Rostro I*⁸, las dos en 1937. La simplificación es progresiva desde la primera, resuelta con complejos entramados lineales complementarios y alternativos. La segunda muestra un dibujo de contorno preciso y limpio de trazo, respetuoso con la definición de la figura y bien simplificado, sin líneas que distraigan al espectador de la representación esencial; el *Rostro*, como indica su nombre, centra la representación en los elementos fundamentales de la cara, en un soporte irregular equivalente a una cabeza, reducidos a dos círculos unidos por una línea en uve, y dos incisiones horizontales inferiores, que anticipan la estructura de los guijarros escultóricos de 1945-1946.

El punteado de *Cabeza, perfil izquierdo*⁹, en 1940, aplicado con la precisión de los antiguos taponados de la pintura paleolítica cantábrica, produjo una cabeza clásica y muy representativa, sólo alterada en tal objetivación por el añadido de la oquedad informe y el contorno que alude al ojo contrario en un mismo plano de visión y, en un sentido muy sutil, por la levedad de los pequeños orificios. La representación queda así en un grabado ambiguo, como velado, en extremo sugerente.

La pequeña *Cabeza IV*¹⁰, del año 1940, está resuelta con un grabado continuo y superficial, tal *Rostro I*, de 1937. Éste define la nariz y las cejas semicirculares a partir del esquema en uve iniciado en *Cabeza I a III*, resueltas con técnicas mixtas en el margen cronológico indicado. Los ojos, bien figurados; y la boca, formada por un cuarto de círculo cerrado en línea recta más ancha e irregular en la parte superior, aumentan la filiación natural. Los planteamientos lineales de *Cabeza de fauno III*¹¹, *Cabeza de fauno IV*¹², en 1945-1946; y *Mujer sentada (Fauna)*¹³, en 1946, ésta de cuerpo entero y sentada en el suelo, con las piernas flexionadas por delante

6. Guijarro grabado, KB 98; WS 172.

7. Guijarro grabado, KB 102; WS 174.

8. Colección Particular. Guijarro grabado, 12'5 x 11'5 cm. WS 175.

9. Guijarro grabado, KB 96; WS 188.

10. Guijarro grabado, 8'5 x 7 x 1'2 cm. WS 189 C.

11. Colección particular. Fragmento de cerámica verde grabada, 4'5 x 2'5 cm. KB 198; WS 281.

12. Colección Particular. Guijarro grabado, 7 x 5 cm. KB 198; WS 283.

13. Hueso grabado, 8 cm. de altura. KB 197; WS 319.

del cuerpo, indican la continuidad de la serie a partir del segundo estado fechado en 1937. La simplificación de los elementos físicos y la reducción de los caracteres expresivos a la posición de las muecas les proporcionan un aspecto ingenuo, desenfadado, casi irónico. En el caso de la titulada *Fauna*, el desnudo, con las extremidades, lineales, replegadas sobre el propio cuerpo, el grabado adquiere una cierta solemnidad, propiciada por la correcta definición de las proporciones, la continuidad y la precisión de los contornos y la eficaz aproximación a la escala real.

Los últimos guijarros grabados son los que responden con mayor precisión a la definición del género. Las composiciones, superficiales y lineales, se resuelven con la economía de medios de los dibujos más básicos, como ya había hecho en la escultura metálica de los años veinte. De ellos, *Figura femenina*¹⁴ y *Pareja*¹⁵, fechados en 1945-1946, presentan esquematizaciones extremas. La primera fundamentada en el principio de simetría de los elementos circulares y ovals, laterales y consecutivos, que representan los pechos y los atributos femeninos, en función de las líneas verticales cuya codificación campaniforme invertida recuerda la de los torsos de las pinturas levantinas prehistóricas evolucionadas. La solución superior, con la cabeza en forma de flor, y la unión de los vértices de los óvalos verticales de los laterales con líneas en forma de segmento de círculo cuyo hipotético centro quedaría en la parte superior de cada uno, la relacionan con dibujos de la época.

La segunda, *Pareja*, con dos figuras abstractas y esquemáticas enfrentadas y unidas, una formada por un caballete de cuatro patas y un triángulo superpuesto, con tres lados desiguales y desplazado, y dos orificios exteriores, éstos, alusivos a los ojos, en el lateral derecho del soporte hexagonal; la otra, por la superposición de una pequeña circunferencia, un gran óvalo vertical y un diminuto remate rectangular invertido, como si fuese un ladrillo con tres pequeños orificios, que, junto con el corte vertical de la parte inferior de la circunferencia de base, la identifican como mujer. El punto de unión del vértice izquierdo del triángulo superior de la primera figura con la parte central del óvalo de la segunda, las relaciona como pareja. Los dos esquemas compositivos remiten a las esculturas con hierros forjados y alambres de finales de los años veinte (Luque Teruel 2009: 223-238; 2010: 193-246; 2011 a: 140-194).

Los mismos principios rigieron las simplificaciones extremas de las figuraciones

14. Guijarro grabado. KB 207; WS 299.

15. Arcilla cocida y grabada. KB 208; WS 300.

parciales de *Cabeza de lechuza*¹⁶ y *Cabeza V*¹⁷, en 1945-1946. En la primera, la nariz en uve, frecuente en los guijarros, apoya en una amplia base en forma de I invertida y tiene dos ojos formados por dos circunferencias concéntricas, la interior mucho más pequeña, que, por su posición y presencia, recuerda a los antiguos oculados de la Cultura de los Silos, cuyo epicentro estuvo en Valencia de la Concepción (provincia de Sevilla) y su difusión por la mitad sur de la Península Ibérica, incluida la zona interior de la actual provincia de Málaga. Casualidad o no, lo cierto es que esos idolillos oculados se han comparado en numerosas ocasiones a representaciones de lechuzas.

La *Cabeza V* presenta un esquema análogo; aunque, en vez de la base abierta de la anterior, tiene dos acotaciones lineales, la inferior en forma de pequeño segmento de círculo, casi vertical, en el lugar que perfila la mejilla derecha; la superior, horizontal y en extensión, marcando la posición de la frente. Amplían las diferencias la reducción de los ojos y la acotación de éstos por dos triángulos exteriores, abiertos y divergentes, y, aún más, el rectángulo exterior con rayado paralelo, vertical arriba, horizontal en los laterales, en representación de los límites de la cabeza y el pelo, y sobre una base en forma de pie invertido, que remite al cuello, éste con complementos circulares laterales.

IV. Guijarros con representaciones mixtas.

Son aquellos guijarros en los que Picasso utilizó dos o más procedimientos distintos para la representación de una misma figura. *Cabeza I*¹⁸, en 1937, es el primer estado de una aplicación que, como fue frecuente, resolvió con distintos criterios técnicos (Luque Teruel 2015: 289-306; 2021 b: 305-325; 2021 c: 269-297; 2022 a: 177-200; 2022 b: 105-114). La técnica mixta está determinada por la combinación simple de huecos y cortes con distinta profundidad, unos, para los ojos, trabajados con medios plásticos; los otros, para la estructura continua de la nariz frente en forma de V, prolongada con el arqueamiento de las cejas, trabajada con la técnica del grabado. Las diferencias formales establecidas por la profundidad de los huecos de los ojos respecto de la linealidad superficial del eje producen un contraste muy acentuado. La técnica mixta es ancestral, Picasso la vio en numerosos relieves prehistóricos, a los que dio un gran valor (Luque Teruel 2006: 15-32; 2008: 283-350).

16. Guijarro grabado. KB 209; WS 301.

17. Guijarro grabado. KB 302; WS 302.

18. Guijarro grabado. KB 101; WS 173.

Los soportes ovales de *Cabeza II*¹⁹ y *Cabeza III*²⁰, en 1940, el segundo invertido, aportan el volumen mínimo para la identificación de las líneas esculpidas, profundas y en uve, que, ubicadas en el sitio oportuno, remiten a la nariz; y las grabadas, superficiales, ya circulares, ya rectas y horizontales, que, por idéntico motivo, lo hacen a los ojos y la boca. La composición deriva de *Cabeza I*²¹. El esquema de la nariz-frente queda simplificado en éstas, reducido a la V misma. La tercera presenta la uve con un corte más profundo, abierta en consonancia con la inversión del soporte; y tiene los ojos horadados con sentido plástico común a la primera.

*Cabeza de mujer, perfil derecho*²², cerca de 1938, es uno de los más interesantes y valiosos. El perfil grabado de la mujer, definido, estricto, con rasgos amplios, responde a la grandeza de los modelos clásicos escultóricos de la época julio-claudia romana. La apertura trasera alivia el clasicismo, aumentado con el efecto directo de la corona de laurel pintada en el espacio libre. Esa corona, de origen griego y símbolo de los triunfos en la Antigüedad, está representada de frente, circunstancia que genera un doble juego, establecido entre la ascendencia de la referencia y la modernidad del procedimiento y el sistema de representación. Tal disposición frontal procede de las más remotas representaciones prehistóricas, y fue habitual en distintas culturas antiguas; mas no combinadas con definiciones clásicas ni distinguidas por la participación conjunta de los distintos géneros. El resultado, clásico, monumental, pese a la pequeña dimensión, directo e impactante desde la perspectiva visual, lo avala como una de las miniaturas más importantes de la producción de Picasso.

El soporte triangular de *Cabeza de toro I*²³, en 1945-1946, incluido el abultamiento central que modula la superficie, facilita la lectura visual de las incisiones simples, discontinuas y sueltas, que insinúan la cabeza del animal. Los trazos grabados inferiores, dos ovales y abiertos, divergentes y a cada lado del resalte central vertical, y uno, muy pequeño y diagonal ascendente y exterior, justo en la inflexión derecha, marcan una referencia mínima del perímetro de la quijada y representan, con algo más de precisión, las orejas. Las oquedades de los ojos, profundas, claroscuroistas;

19. Colección Particular. Guijarro grabado, 13'7 x 7'9 x 1'3 cm. WS 189 A.

20. Colección Particular. Guijarro grabado, 7'5 x 14'7 x 1'2 cm. WS 189 B.

21. WS 173.

22. Fragmento de cerámica grabado y pintado. WS 180.

23. Guijarro esculpido y grabado. KB 203; WS 290.

y los trazos abiertos de los cuernos, con idéntica profundidad, complementan la configuración sin la introducción de líneas de apoyo, sólo con su presencia en el lugar oportuno para el establecimiento visual de la relación. Esos cortes, abiertos con intenciones e instrumentos propios de los trabajos plásticos, proporcionan un agudo contraste y establecen las condiciones de la técnica mixta.

La relación es menos contundente en *Cabeza VI*²⁴, en 1945-1946. La base cilíndrica, rota por la parte inferior, y la proyección esférica del volumen, aparentan, en sí mismo, la fisonomía de la cabeza. Los rasgos interiores, con una Y con segmentos superiores de distinta longitud, menos desarrollado y con una leve curvatura exterior el izquierdo, ésta desviada en la base hacia el lado derecho de la escultura; y una incisión horizontal inferior, en representación de la nariz y la boca, están grabados con cierta profundidad que, unida a la relativa limitación del fondo de las oquedades circulares de los ojos, ligeramente desplazadas, la izquierda algo más alta, genera un efecto unitario y de fácil comprensión. El aprovechamiento del volumen natural, propio de la utilización de objetos encontrados (Luque Teruel, 2011 c: 465-490); y las propias condiciones de éste, como soporte bien definido y amplio, asumen la definición interior de las aportaciones mixtas.

V. Guijarros y huesos con representaciones en relieve.

Es un grupo reducido, en el que Picasso aprovechó las formas naturales circulares, ovals o triangulares, para esculpir elementos concretos de la cara, como los ojos, y resaltes o líneas alusivas a la nariz o la boca. Esas representaciones asociadas al contorno proporcionado por el volumen del soporte configuran pequeñas cabezas, cuya volumetría sería, en cierto modo, comparable al de las obras modeladas (Luque Teruel 2012: 407-428; 2016: 119-154; 2021: 203-239).

*Cabeza VII*²⁵, del año 1940, es una representación completa y frontal, en la que trabajó la silueta de modo poco cuidado y tosco. Las líneas de la cara, redondeada y ajustada al volumen del guijarro, son anchas y superficiales, como el suave escalón que origina la nariz y la incisión horizontal de la boca. Los cortes inferiores, en uve invertida y, desde el punto de unión con la cabeza, uno vertical y otro horizontal, en el lado derecho e izquierdo respectivamente, en alusión a las cuatro extremidades en movimiento, son verticales y más profundos, igual que los cortes rectos de las cejas, los ojos y el arranque del pelo. Ese planteamiento genera dos niveles visuales, uno que insinúa y otro que define.

24. Guijarro esculpido y grabado, 3'4 x 2'4 x 1 cm. WS 291 B.

25. Guijarro esculpido. KB 99; WS 189.

El aprovechamiento del contorno es muy superior en *Pez*²⁶, en 1940. Las líneas curvas de la silueta y la mella que alude a la boca marcan las referencias completadas con los cortes verticales, anchos y profundos, con los que representó los ojos, diagonales y en un mismo plano, la línea dorsal, y la bránquea y la aleta lateral derecha, ajustadas en sentido contrario a la primera diagonal.

A primera vista, *Cabeza de mujer, perfil izquierdo*²⁷, en 1940, parece un guijarro grabado o, a lo máximo, en técnica mixta. En realidad no es un guijarro, sino un hueso trabajado en relieve con tal sutilidad que dificulta la identificación hasta que una mirada detenida muestra detalles sólo posibles mediante las técnicas escultóricas de talla. La representación del perfil izquierdo de la mujer mediante un profundo corte vertical que define con precisión la silueta, se complementa con las sutiles modulaciones de las superficies con las que dotó de volumen (milimétrico) a las mejillas, el mentón y los labios, trabajados con criterio naturalista que contrasta con la incisión superficial y escueta de la fosa nasal y la ceja del ojo izquierdo. Esto hay que precisarlo, pues en el lado izquierdo del soporte aparece el otro ojo, que, si tenemos en cuenta la posición natural y lógica del anterior, tendría que ser el derecho, girado sobre el eje de la propia cabeza y colocado frontal y en un mismo plano de visión que aquél, según los principios cubistas de la primera década del siglo XX. El contraste entre las distintas técnicas de talla y los criterios de representación alternativos produce un conjunto desconcertante, debido a premisas intelectivas y con un alto sentido estético. La corrosión del soporte en la parte inferior proporciona un volumen virtual que alude al busto y anima la composición.

Werner Spies reseñó en su catálogo que *Cabeza de bóvido*²⁸, en 1945 a 1946, es una obra grabada, cuando, en realidad, comparte los criterios técnicos y los principios formales y estilísticos de *Cabeza de mujer, perfil izquierdo*. El ajuste a los volúmenes propios del soporte proporciona la aproximación anatómica que se completa con los golpes verticales que produjeron la boca, simple y recta, y el hocico, en uve, sobre aquélla y desplazados hacia el extremo de la progresión izquierda del volumen. Los dos se presentan de modo simultáneo y en perspectiva frontal, como el ojo derecho, ubicado, como corresponde, en la depresión central, conseguida mediante el resalte intencionado de las cualidades originales.

26. Guijarro esculpido. KB100; WS 190.

27. Hueso tallado. KB 103; WS 191.

28. Colección Particular. Guijarro esculpido, 3 x 6 cm. KB 202; WS 289.

El mismo autor también catalogó como un guijarro grabado el titulado *Cabeza VIII*²⁹, en 1945 a 1946. El contorno oval alberga dos ojos circulares, juntos y paralelos, horadados con profundidad; un doble golpe de buril que produce un resalte en uve, alusivo a la nariz y, bajo éste, una mueca superficial en forma de sonrisa, propia, claro es, de la boca. Sólo ésta se podría confundir con un grabado, debido a la mínima profundidad; no obstante, no es tal, pues es debida a la acción de una herramienta cortante en vertical y no a un rayado superficial, como correspondería a ésta técnica.

Lo mismo se puede decir de otro guijarro con el mismo título, *Cabeza IX*³⁰, en 1945 a 1946. Werner Spies lo catalogó como grabado y es una obra esculpida con las mismas características y esquema compositivo que la anterior. Se distinguen por la inversión del soporte, presentado en horizontal, circunstancia que produce un ensanchamiento del rostro y un aumento progresivo de los volúmenes en ese sentido.

El distinto material propició la evolución de un estado de la misma aplicación, con idéntico título, *Cabeza X*³¹, en 1945 a 1946. Es evidente que Werner Spies equiparó la talla miniada con el rayado de las superficies, y les dio un tratamiento común y genérico, por lo que no distinguió las distintas técnicas, pues también lo propuso como grabado. La composición y las técnicas de talla coinciden con las dos cabezas anteriores; mas la blandura del material le permitió ajustar la proyección semicircular de las líneas superiores de la nariz, con lo que resaltó las cejas en un segundo nivel resuelto con la nitidez propia de la talla. Los ojos, circulares y apenas resaltados en bajorrelieve, están más separados, justo sobre el punto central de los segmentos de círculo que forman las cejas.

Una variante de la misma aplicación, *Cabeza XI*³², en 1945 a 1946, presenta el efecto contrario, el estrechamiento del soporte determina el correspondiente de los rasgos representados. Picasso mantuvo el esquema compositivo, alterado por las circunstancias y las técnicas de representación. Aumentó la profundidad del rebaje que produce el resalte triangular de la nariz y el diámetro y la profundidad de los ojos, y esculpió una boca circular y afín a éstos. Con ellas se relaciona *Cabeza*

29. Colección Particular. Guijarro esculpido, 2'5 x 1'5 cm. KB 199; WS 285.

30. Colección Particular. Guijarro esculpido, 4 x 2 cm. KB 201; WS 288.

31. Colección Particular. Guijarro esculpido, 3 x 4 cm. WS 291.

32. Colección Particular. Guijarro esculpido, 3 x 1'8 x 0'5 cm. WS 291 A.

XII³³, en 1945-1946, que mantiene la estructura de las anteriores, a la que añadió un resalte perimetral sobre la continuación de las líneas divergentes procedentes de la ampliación que forma la nariz, y otro bajo ésta, complementario y oval, en el que se inscribe la boca. Los ojos, simples huecos circulares, quedan muy juntos, en el espacio formado entre la nariz-frente y la línea del resalte superior. Tales aportaciones proporcionan un efecto de estratificación sucesiva y una sensación de máscara que no se da en ninguna de las miniaturas anteriores.

Otros tres guijarros presentan variantes, determinadas por las simplificaciones y las técnicas mixtas. *Cabeza XIII*³⁴, *Cabeza XIV*³⁵ y *Cabeza XV*³⁶, las tres en 1945-1946, están próximas al grabado, del que las distingue la identidad del objeto que produjo los cortes y rebajes. Ésa es la gran diferencia en lo que refiere al procedimiento con los grabados sobre superficies de cemento del Palacio del Gobierno³⁷, en Oslo, en 1957; los del Colegio Oficial de Arquitectos, en Barcelona³⁸, en 1960-1961; y los del Chateau de Castille³⁹, en Remoulins, en Gard, en 1963. También las matizaciones plásticas de *Cabeza XVI*⁴⁰, *Cabeza XVII*⁴¹ y *Cabeza XVIII*⁴², en 1945-1946. Otras tres, *Cabeza XIX*⁴³, *Cabeza XX*⁴⁴ y *Cabeza XXI*⁴⁵, en 1946, reducen la representación a cortes verticales y lineales y huecos alineados. *Cabeza XXII*⁴⁶ fechada el día veinte de marzo de 1948 continúa esta última serie, añadiendo un toque lúdico con la

33. Colección Particular. Hueso esculpido, 4'5 x 2'6 x 2 cm. WS 291 C.

34. Colección Particular. Guijarro esculpido, 1'5 cm de altura. KB 206; WS 293.

35. Colección Particular. Guijarro esculpido, 2'5 x 3'5 cm. KB 206; WS 294.

36. Colección Particular. Guijarro esculpido, 1 cm. de altura. KB 205; WS 296.

37. Hormigón grabado, 8'20 x 13 metros y 3 x 3 metros. WS 510 y 659-660.

38. Hormigón grabado, 4'25 x 60 metros y 3'4 x 10'88 metros los dos interiores. WS 566 a 568.

39. Cemento blanco y basalto negro triturado, 4'25 x 25 metros. WS 641.

40. Colección Particular. Guijarro esculpido, 1 cm. de altura. KB 200; WS 286.

41. Colección Particular. Guijarro esculpido, 1'75 cm. de altura. KB 206; WS 292.

42. Colección Particular. Fragmento de ladrillo rojo esculpido, 2 cm. de altura. KB 205; WS 295.

43. Colección Particular. Guijarro esculpido, 3'5 cm. de altura. KB 199; WS 284.

44. Colección Particular. Guijarro esculpido, 1'5 x 2'5 cm. KB 200; WS 287.

45. Colección Particular. Guijarro esculpido. KB 205; WS 297.

46. Colección Particular. Fragmento de cerámica esculpido, 2'5 x 4'5 cm. En el reverso tiene la fecha: 20.3.48. WS 337 C.

inclusión de la mueca que representa la sonrisa y la ágil curvatura del corte simple alusivo a la nariz.

Werner Spies las catalogó a todas como obras grabadas; la similitud de las simplificadas con el grabado es muy acusada, no así el procedimiento técnico y el partido de la ejecución posibilitada por éste. El caso de *Cabeza XXIII*⁴⁷ y el diminuto estado consecutivo con el mismo título, *Cabeza XXIV*⁴⁸, en 1945 a 1946, es distinto. El trabajo en huecorrelieve produce el resalte de una silueta interior cuya ascendencia técnica se encuentra en las tallas primitivas de 1906. Las novedades están en el distinto material y en la definición formal, con una superposición de formas redondeadas que proporciona una figura ambigua, indefinida, cambiante. Un orificio, un resalte vertical y otros dos pequeños orificios alineados en la parte superior, aluden a la boca, la nariz y los ojos. Pasan casi desapercibidos y eso aumenta la sensación aparentemente abstracta de la composición.

Las dos últimas, *Cabeza XXV*⁴⁹ y *Cabeza XXVI*⁵⁰, miniaturizadas y en relieve presentan trabajos plásticos muy concretos y en negativo. La situación del corte horizontal inferior, en concordancia con la boca; los dos orificios próximos e irregulares situados sobre éste y el leve y sutil rebaje vertical sobre ellos, de apenas un milímetro mas suficiente para matizar la proyección de la nariz en función de la ubicación de las fosas nasales; y los dos orificios superiores, en representación de los ojos, mucho más abiertos e irregulares, proporcionan la imagen de una cara humana, indefinida en cuanto a condición; ostensible como tal. La afinidad entre ambas es muy acusada, con la única variante significativa de la definición del soporte, redondo uno; triangular el otro. El esmalte con tonos blancos y negros, muy discreto, matiza la porosidad de las superficies y la profundidad de los orificios, respectivamente.

Picasso aludía con el término graffiti a las figuras en relieve, huecorrelieve, grabado o técnica mixta que realizaba en muros, interiores o exteriores, de modo espontáneo y, las primeras veces, en tiempos de espera prolongados. Él mismo comentó la existencia de uno en el interior de una entidad financiera, que intentó recuperar pasado el tiempo y no encontró. Brassai localizó y publicó otro, uno de los más

47. Guijarro esculpido, KB 205; WS 298.

48. Colección particular. Fragmento de ladrillo esculpido, 3 x 2 cm. KB 198; WS 282.

49. Colección Particular, guijarro redondo esculpido y pintado con esmalte blanco y negro, 19 x 18'5 cm, WS 502 A.

50. Colección Particular, guijarro triangular esculpido y pintado con esmalte blanco y negro, 12 x 10 cm, WS 502 B.

representativos, por ese motivo titulado *Figura Graffiti* (Brassaï 2002: 265). La composición, ampliada en la fotografía realizada por el mismo autor, muestra cómo Picasso rayó, cortó y picó la superficie con punzones, cuchillos y cualquier clase de objetos o materiales punzantes y cortantes, obteniendo distintos niveles, tanto de ejecución y la consecuente estratificación, que trabajó en función de la valoración de volúmenes y vacíos asumidos como elementos virtuales y potenciales, como de efectos expresivos, fundamentados en las propiedades de la materia.

La composición de *Figura Graffiti* está relacionada con *Cabeza I a XXVI*. Un rebaje vertical, con apariencia cilíndrica y en realidad irregular, esto en cuanto a los límites, los bordes y los fondos, con un rebaje en forma de círculo en la zona central, representa el torso de una figura, delgada, esbelta; por su indefinición pectoral, masculina. Sobre éste, un rebaje cuadrado posibilita lados o bandas en negativo y un interior resaltado en el nivel original. Representan la cabeza y, en la parte acotada, la cara, identificada mediante un ancho y extenso corte horizontal en la base; otro vertical más pequeño pero significativo, que casi lo toca; y, sobre éste, dos profundos círculos abiertos hacia los laterales, en alusión a la boca, la nariz y los ojos. Los cortes y los arañazos desordenados que cubren las superficies sin aparente orden unifican las texturas y crean un conjunto homogéneo en el que la figura, dotada de la monumentalidad y la fuerza expresiva suficiente, se manifiesta con extraordinario vigor.

VI. Conclusiones.

Los guijarros de Picasso forman un grupo homogéneo de esculturas en miniatura, en los que la representación más común fue la cabeza de Fauno y podemos destacar cuatro grupos en función de las soluciones técnicas desarrolladas por el artista. El procedimiento y la ejecución han sido claves para la definición de esos grupos, pues, por mucho que el tamaño tan reducido tienda a minimizar los recursos y aun el desarrollo de las formas, lo cierto es que desde un punto de vista plástico el corte de un pequeño cincel, una gubia o cuchillo, deja una huella en la materia muy distinta a la que pueda proceder del rayado con una punta afilada.

Sin lugar a dudas, cincelado o talla y grabado son técnicas y géneros distintos, con sus particularidades y cualidades propias y, en consecuencia, los guijarros trabajados de uno u otro modo deben distinguirse también, pues se proyectan de distinto modo. Lo mismo puede decirse de una superficie trabajada con una sola técnica o con técnicas mixtas y de la presentación de una sola pieza trabajada con uno u otro procedimiento o de la relación de dos relacionadas entre sí, pues dichas variantes multiplican las posibilidades plásticas y expresivas de las obras, sin que el tamaño sea excusa para no tenerlo en cuenta.

En consecuencia, con los guijarros hablamos de un conjunto de pequeñas esculturas muy rico y variado en recursos técnicos y expresivos, que, si comparamos con otras miniaturas suyas de la misma época y contexto, se muestra con particularidades derivadas de su propia naturaleza y las soluciones empleadas. Eso les proporciona un carácter muy particular y permite distinguirlas con facilidad. Igualmente, en esa comparación veremos que en todas es perceptible una temática ajustada resuelta por grupos, por ejemplo, frente a las cabezas de Fauno, las estatuillas modeladas con figuras completas, sean humanas o de animales.

Los cuatro grupos aquí establecidos para los guijarros son amplios y variados, y en todos ellos destaca la transformación de las formaciones naturales con una gran economía de medios, con apenas algún toque o modificación de la materia para ajustarla a los contornos de la figura que quiso representar. Esa asociación básica y directa exige la implicación directa y propensa del espectador en los casos más simplificados y extremos, pues el ejercicio de la empatía es imprescindible para comprenderlas y valorarlas en su sentido más amplio. Aquí hay que destacar el uso de la estructura que Werner Spies denominó nariz-frente, muy desarrollada en sus esculturas modeladas en Boisgeloup en los años treinta. La ejecución lineal en el plano, o casi, según los casos, aportó unas características distintas; mas, fácilmente identificables.

En otros casos, la profusión de la talla o de los grabados propició representaciones bien detalladas, en las que a veces es muy clara la referencia de imágenes icónicas en su producción. Podemos destacar dos ejemplos extremos, por una parte, los guijarros con imágenes simbólicas que remiten a las técnicas y formas inventadas por el propio Picasso, esto es, al universo formal propio que lo distinguió como un artista único de su tiempo, como puede verse en *Mujer que llora*, en París, en 1937, en las que soluciones cubistas establecidas desde los previos de *Las señoritas de Aviñón* sirven a formas derivadas del mismísimo *Guernica*; por otra, los guijarros con representaciones clásicas, caso de *Cabeza de mujer, perfil derecho*, del año 1940, cuya excelencia compositiva está relacionada con las pinturas de los años veinte y es un antecedente directo para las representaciones en cerámica de los años venideros.

BIBLIOGRAFÍA

Brassaï. *Conversations avec Picasso*. París, 1964. Méjico D. F; Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Chipp, Herschel B. *El Guernica de Picasso. Historia. Transformaciones. Significado*. Barcelona: Polígrafa, 1991.

Daix, Pierre. *Picasso*. Barcelona: Planeta, 1991.

Daix, Pierre; y Rosselet, Joan. *Le cubisme de Picasso*. Neuchatel, 1979.

Gilot, Françoise; y Lake, Carlton: *Vida con Picasso*. Barcelona: Editorial Elba, 2017.

Godrefoy, Cecile; Le Meaux, Héléne; y Rouillard, Pierre. “Encuentros y conflictos”. *Picasso ibero* (2021): 240-271.

Golding, John: *Cubism. A History and an Analysis, 1907-14*: Londres: Penguin Boock, 1959 y 1968.

Kahnweiler, Daniel-Henry. *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits*. París: Edition Gallimard, 1946; Barcelona: Quaderns Crema, 1995.

Kahnweiler, Daniel-Henry. *The rise of cubism*. Nueva York, 1949.

Leal, Brigitte; Piot, Christine; Bernadac, Marie-Laure. *Picasso Total*. Barcelona: Polígrafa, 2000.

Luque Teruel, Andrés. “Picasso, el desarrollo del sistema en la dimensión escultórica propia, de 1914 a 1924”. *Norba-Arte* (2005): 199-217.

Luque Teruel, Andrés. “Consideración del primitivismo en el sistema creativo de Picasso”. *Filos* (2006): 15-32.

Luque Teruel, Andrés. “Picasso. Sistema creativo propio”. *Espacio y Tiempo* (2007): 95-121.

Luque Teruel, Andrés. “Consideración histórica del cubismo, origen del arte cubista en Las señoritas de Aviñón y nueva valoración de la pintura cubista de Picasso”. *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar* (2007): 309-366.

Luque Teruel, Andrés. “Picasso, revisión conceptual de las tallas en madera vista y otras esculturas de signo primitivo, de 1906 a 1908”. *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar* (2008): 283-350.

Luque Teruel, Andrés. Nueva clasificación de las esculturas planas de Picasso, en París, Vallauris, Cannes y Mougins, de 1943 a 1971. *Boletín de Arte* (2008): 349-374.

Luque Teruel, Andrés. “Picasso, los distintos estados del Monumento a Apollinaire”. *Estudios de Historia del Arte*, Vol. II. (2009): 223-238.

Luque Teruel, Andrés. “Análisis e interpretación de las esculturas de Picasso con alambres soldados, en París, de 1924 a 1928”. *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar* (2010): 193-246.

Luque Teruel, Andrés. “Análisis e interpretación de las esculturas de Picasso con hierro batido y forjado, en París, en 1929 a 1931”. *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar* (2011 a): 140-194.

Luque Teruel, Andrés. “Picasso, el valor del vacío en las esculturas ensambladas con cartones, tablas y chapas, en París, en 1912 a 1915”. *Trocadero* (2011 b): 213-247.

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 c): 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): 407-438.

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): 187-205.

Luque Teruel, Andrés. “Nueva interpretación del volumen facetado de las esculturas modeladas por Picasso en Horta de Ebro y París, en 1909”. *Espacio y Tiempo* (2015): 49-69.

Luque Teruel, Andrés. “Picasso, los vaciados de modelos naturales y objetos reales (en Boisgeloup, en 1933 y 1934, y París, en 1934 a 1937)”. *Erebea* (2015): 289-306.

Luque Teruel, Andrés. “Picasso, las cabezas modeladas de María Teresa Walter en Boisgeloup en 1930-1931 y 1934. *Trocadero* (2016): 119-154.

Luque Teruel, Andrés. “Picasso, escultura modelada en Boisgeloup, en 1930 a 1934”. *Cuadernos de Historia del Arte* (2021): 203-239.

Luque Teruel, Andrés. “Picasso, esculturas enciclopédicas en París, en 1937 y de 1943 a 1945”. *Norba* (2021): 305-325.

Luque Teruel, Andrés. “Picasso, esculturas y series en técnicas mixtas en Vallauris (1951-1954). *Trocadero* (2021): 269-297.

Luque Teruel, Andrés. “Picasso, las esculturas enciclopédicas en Boisgeloup, en 1933 y 1934”. *Atenea* (2022 a): 177-200.

Luque Teruel, Andrés. “Picasso, bodegones enciclopédicos en Vallauris, en 1951 a 1953”. *Liño* (2022 b): 105-114.

Mitchinson, David; y Stallabrass, Julian. *Henri Moore*. Barcelona: Polígrafa, 1991.

Read, Herbert. *Modern Sculpture*. Londres: Thames and Hudson, 1964; Barcelona: Ediciones Destino, 1994.

Read, Herbert. *Picasso et Apollinaire les Métamorphoses de la memoire, 1905-1973*. París: Jean-Michel Place, 1995.

Spies, Werner. *Esculturas de Picasso*. Sturgart: Verlag Gerd Hatje, 1971; Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

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

Spies, Werner. *Picasso sculpteur*. París: Editions du Centre Pompidou, 2000.

Suárez, Juan: *Colecciones privadas de Arte Contemporáneo en Sevilla*. Sevilla: Fundación El Monte, 1996.

Walter, Ingo F: *Picasso, el genio del siglo*. Colonia: Benedikt Taschen, 1990.

Warncke, Carsten-Peter: *Picasso*. Colonia: Benedikt Taschen, 1992.