

Picasso, estilización y ambigüedad:

Las Estatuas Palo y las tallas de Boisgeloup, en 1930.

Picasso, stylization and ambiguity:

**The Stick-Statues and the carvings of Boisgeloup,
1930.**

Andrés Luque Teruel.

Profesor Titular de Universidad.

Universidad de Sevilla.

Resumen: Picasso había mostrado un claro interés por la talla de madera en la etapa primitiva de inicios del segundo lustro del siglo XX en París. Pasados veinticinco años y después de haber experimentado con distintos procedimientos técnicos, como los ensamblajes de cartones, tablas y planchas de metal; la escultura metálica, forjada y soldada; la escultura con objetos reales; el vaciado sobre originales frescos y el método enciclopédico, volvió a la talla de la madera y realizó las estatuas palo y otras pequeñas esculturas, que hasta ahora no se habían estudiado de modo sistemático. Las referencias de la Antigüedad y la reinterpretación vanguardista de ésta le proporcionan un interés singular.

Palabras Claves: Picasso, Escultura, Vanguardias, Figuración, Expresionismo.

Summary: Picasso had shown a clear interest in wood carving in the primitive stage of the early XX century in Paris. After twenty-five years and after having experimented with different technical procedures, such as assemblies of boards, boards and metal plates; The metal sculpture, forged and welded; Sculpture with real objects; the bronze sculpture with mud or gypsum cool; and the encyclopedic method, returned to the carving of the wood and made stick-statues and other small sculptures, which until now had not been studied in a systematic way. The antiquity models and the avant-garde reinterpretation of it give it a singular interest.

Keywords: Picasso, Sculpture, Avant-Garde, Figurative Art, Creative techniques.

Picasso comenzó a trabajar en Boisgeloup en septiembre de 1930 y lo hizo de modo continuado entre 1931 y 1934. En cada localidad en la que se instaló experimentó con los recursos que el lugar le proporcionaba. Boisgeloup no fue menos y, aunque allí continuó el desarrollo de las series iniciadas en Cannes y Dinard, las nuevas posibilidades de este enorme taller favorecieron el trabajo de modelado y las proporciones monumentales de algunas esculturas.

Las primeras que realizó en este lugar fueron las conocidas como *Estatuas Palo I a XVI*¹, *Pareja* y *Busto de mujer*, en el otoño de 1930; de las dieciséis primeras, quince en madera de abeto y una en bronce acabado en frío; las otras dos en madera de pino y madera de tilo, todas talladas y vistas y entre los diez centímetros y medio de altura de *Pareja* y los cincuenta y cinco con siete de *Estatua Palo I*. Son miniaturas de las que no se desprendió nunca. Las tuvo siempre entre sus objetos más preciados, en lo que él mismo llamaba, *la vitrina con mis pequeños tesoros*, mueble que trasladaba consigo cuando lo hacía con carácter prolongado a alguna de sus distintas residencias. En ella guardaba objetos de distinta naturaleza y procedencia, a los que concedía un valor superior al específico material. Con el tiempo, la preocupación de Picasso por la futura conservación de sus esculturas, muchas de ellas realizadas en materiales frágiles, y, de modo determinante, la progresiva cotización de éstas, lo indujo a la edición de, al menos, un ejemplar en bronce.

Quizás por el pequeño formato y por ese carácter reservado, apenas fueron tenidas en cuenta por la historiografía artística. Herbert Read fue de los primeros y uno de los pocos que destacó el interés de las *Estatuas Palo*. Así lo expuso²:

¹ Museo Picasso, París, excepto la número II, XI y XII, en Colección Particular. Todas están talladas en madera de abeto, menos la número XI, que está fundida en bronce sobre un estado previo del original número VII, acabado después.

² READ, Herbert: *La escultura moderna*; Londres, 1964; Barcelona, 1994, Págs. 72 y 73.

Una de ellas, que tuvo corta vida, es bastante curiosa; se trata de las “estatuillas de palo” que Picasso talló en 1931 a partir de piezas alargadas de madera y que luego fundió en bronce. No tendría gran interés mencionarlás, si no fuera porque tienen un parecido superficial con las figuras alargadas que Alberto Giacometti comenzó a realizar quince años más tarde. La técnica utilizada es diferente; mientras que Picasso las talló, Giacometti las modelaría, y resultarían más afines a las figuras alargadas halladas en las tumbas etruscas e ibéricas. Mientras que Giacometti intenta plasmar un movimiento y un espacio, las figuras de Picasso tienen una intención más mágica.

Está claro que no indagó en su origen, ni efectuó estudios formales que permitiesen establecer los fundamentos conceptuales y la relación de las novedades técnicas con éstos. Las relacionó con las estatuillas etruscas e ibéricas; mas advirtió notables diferencias en los tratamientos técnicos y la carga de sentido, a la que, con el apelativo de mágica, relacionó con referencias primitivas de distinta índole y con tendencias propias en las que ya había mostrado esa inquietud. Eran motivos suficientes para la reflexión y valoración acorde, que no es que eludiese, sino que su propósito era otro, el establecimiento de una secuencia encadenada, por eso sólo valoró que constituyesen un antecedente para Giacometti.

Pocas opiniones más pueden añadirse. Werner Spies³ precisó que las *Estatuas Palo*, a las que no tituló así, sino, en

³ SPIES, Werner: La escultura de Picasso; Barcelona, Polígrafa, 1989, Pág. 124.

conjunto, estatuillas de madera, y, como unidades, *Mujer sentada* o *Mujer en pies*, según los casos, proceden de la influencia de los bronceos etruscos del Museo del Louvre y de Villa Giulia, publicados en *Documents*⁴, en 1930. Tampoco efectuó un estudio formal individual y pormenorizado, las valoró en su conjunto y sobre la admisión de un presupuesto determinado, la posible inspiración etrusca; no obstante, si se tiene en cuenta el desinterés de Picasso por los estilos, fuesen históricos, contemporáneos o los suyos, esa influencia no sería tal sino la referencia sobre la que aplicaría su sistema creativo en una nueva indagación formal, cuya sujeción al límite del soporte vendría dada por la referencia simultánea del dibujo en el aire de las esculturas metálicas.

I La posible referencia egipcia sedente de *Estatua Palo I*.

La simplificación formal es un inconveniente para la identificación de la posible referencia de *Estatua Palo I*⁵. Aun así, los elementos que aportan información son significativos. La base prismática y el ajuste de los brazos a los costados del cuerpo remiten a los modelos egipcios de las esculturas primitivas previas al cubismo, en 1906 y 1907, con las que concuerda la técnica expresionista de la talla.

⁴ Documents; París, 1930, Pág. 225.

⁵ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 55'7 x 2'5 x 6 cm. Kahnweiler y Brassai (KB) 35; Werner Spies (WS 86); Museo Picasso de París (MPP 272). Cuatro réplicas en bronce, altura 55 cm. Werner Spies la tituló *Mujer sentada III*.

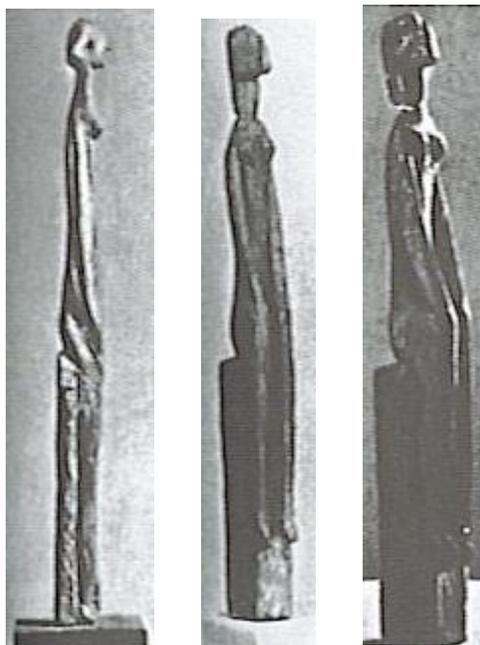
La composición presenta tres niveles superpuestos, ajustados al estrecho margen vertical de la tabla. El primero, prismático, corresponde al asiento y las piernas de la figura. La representación, básica, somera, abstracta, se reduce a la identidad de la referencia geométrica, apenas alterada por dos incisiones verticales en los laterales, que indican los límites y la identidad de las dos realidades materiales, el asiento y las piernas que se anteponen ajustadas a su perfil. No hay detalle alguno, ni referencias indirectas ni alusiones a la realidad. El significado visual se establece en relación con los niveles superiores. El segundo nivel está formado por la proyección vertical, erguida, erecta, del tronco. Dos diagonales dotan de sentido a la configuración. La primera proporciona la leve inclinación de los glúteos sobre el soporte; la segunda, muy sutil y en sentido contrario, determina el ritmo ascendente de la curvatura dorsal. La caída de los brazos, ajustados a los costados del cuerpo, y el leve bamboleo de ésta para que las manos reposen juntas sobre las piernas, proporciona dos niveles volumétricos que, por contraste, completan el sentido de la representación. La talla es más precisa que en el primer nivel. El tercero corresponde al busto con la cabeza que, en realidad, son la solución delantera y el remate lógico a la proyección ascensional de la línea dorsal. La elevación del pecho potencia esa cualidad y sirve de base a la distribución de volúmenes de la cabeza, realzada sobre un cuello estilizado en cuya parte trasera se aprecia la continuidad de la línea dorsal indicada.

La cabeza está resuelta con dos criterios distintos. La caja craneal concuerda con la simplificación formal del segundo nivel y con la abstracción orgánica del primero; la cara deriva de los facetados cubistas, de los que se distingue por la constitución de los dos planos en ángulo que originan la silueta del eje, en la que representó la nariz y la boca con dos cortes, recurso que después desarrolló en las siluetas de las esculturas planas posteriores a los años cincuenta, y, más aún, por los amplios orificios de carácter orgánico que representan los ojos, cada uno en la amplia y nítida superficie que se proyecta como un contraplano en sentido contrario.

A falta de la identificación de la serie completa, y en el caso, nada improbable, de que ésta se reduzca a algunos de los estados de estas tallas, consideraremos *Estatua Palo I* como la primera variante de una aplicación concreta del sistema de Picasso.

La referencia y la técnica primitiva, y los recursos de origen cubista, trascendidos junto a los nuevos valores orgánicos, fundamentaron la ambivalencia formal con la que Picasso trasgredió los principios de identidad y se anticipó a los inquietantes postulados surrealistas. Les proporcionó dos principios fundamentales, la desmaterialización, en la que trabajó con singular acierto Alberto Giacometti con el procedimiento tradicional de modelado y vaciado; y las asociaciones básicas de perfiles, siluetas o contra siluetas, y elementos orgánicos que disocian los significados y, paradójicamente, completan los

sentidos, procedimiento que sirvió a dos vías expresivas distintas dentro del movimiento, la narrativa de Marx Ernst y Salvador Dalí y la pro abstracta con la que Paul Klee y Joan Miró superaron la tendencia.



Lám. 1- Picasso, *Estatuas Palo I, VII y VIII*, Boisgeloup, 1930.

Son tres estados consecutivos de una misma aplicación del sistema de Picasso sobre la referencia formal de una estatua sedente egipcia del Imperio Antiguo.

II Esquemmatización del antiguo modelo de caminante, *Estatua Palo II*.

La radical esquematización de *Estatua Palo II*⁶ tampoco evita la identificación de una referencia de la Antigüedad, la figura femenina andando, conocida como caminante. La complicación aumenta cuando se pretende identificar si el modelo concreto fue una estatua de *Ka* egipcia o una *Korai* griega arcaica, prototipos que desde esa época siguieron los escultores etruscos y los iberos, aunque éstos sólo de modo ocasional y en ciudades concretas del sureste y el levante peninsular, muy próximas a las colonias samias y focenses en contacto con el primer reino histórico occidental, Tartessos.

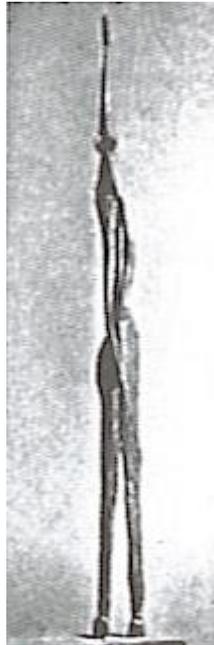
Con distinta frecuencia e intensidad, todas fueron fuentes frecuentes en el final de la etapa rosa, la primitiva y el inicio de la cubista de Picasso. Éste recuperó modelos antiguos y estados de series propias como nuevas referencias para la aplicación de su sistema. Los distintos criterios plásticos introducidos en el proceso creativo, tanto técnicos como formales, les proporcionaron nuevas y sorprendentes identidades.

La iconografía de *Estatua Palo II* indica que la talla forma parte de una segunda aplicación del sistema de Picasso. El violento

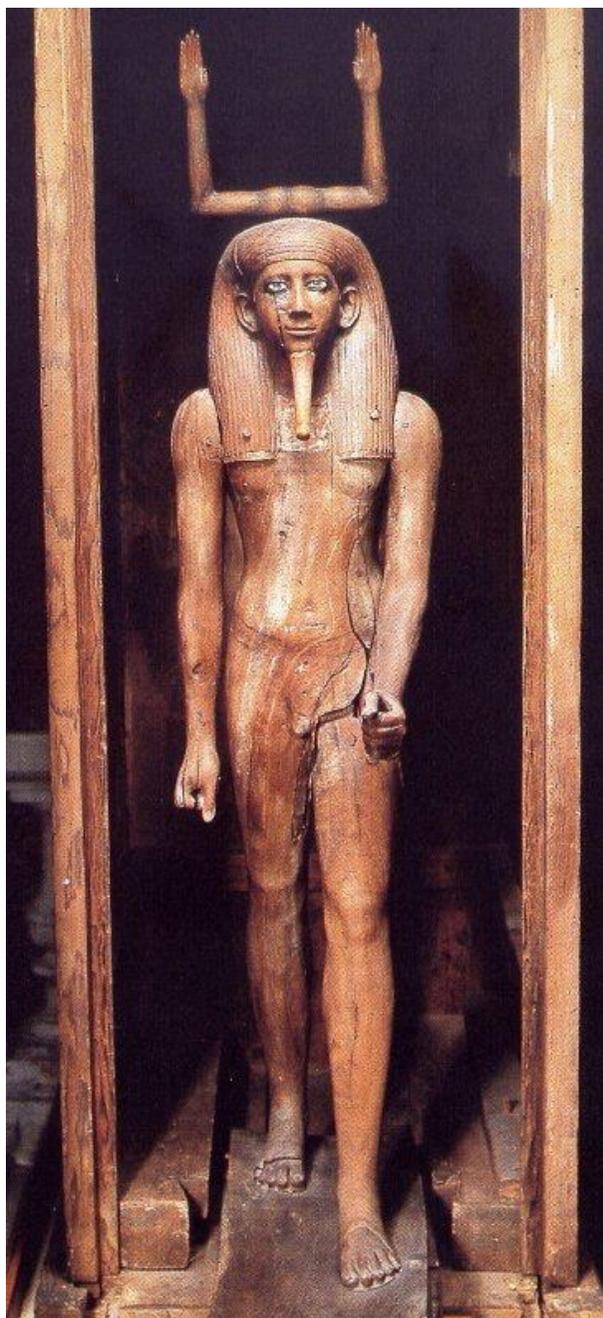
⁶ Colección Particular. Madera de abeto, 46 cm. de altura. KB 32; WS 87. Tres réplicas en bronce, altura, 46 cm. Werner Spies la tituló *Mujer en pies I*.

corte en uve invertida de la parte inferior, y los resaltes de las articulaciones y los glúteos, informes más muy convenientes los primeros, precisos los segundos, aportan las formas de las piernas que, con un acusado estrechamiento superior, originan las caderas. Las dos soportan por igual el peso del cuerpo, aunque una esté adelantada. El torso, estrecho y vertical, muestra dos ritmos bien acoplados, el frontal, informe y orgánico; y el dorsal, ajustado a la línea lógica correspondiente. La caída de los brazos, pegados al cuerpo y paralelos, evita la rigidez con una leve inclinación que, si estuviesen pormenorizados, correspondería a los codos. Ese movimiento proporciona una diagonal desde la parte trasera de las caderas hasta la parte superior de la pierna adelantada.

La esquematización de la parte superior es aún más radical. La prolongación y el abultamiento que rematan el ascenso de la línea dorsal deberían corresponder al cuello y la cabeza; sin embargo, de éste sale un apéndice superior, muy desarrollado y con sentido vertical, que complica la interpretación. La ausencia de detalles, incluso de indicios materiales, impide distinguirlo. Todo el conjunto podría ser una bioforma que, invertida, sustituyese al cuello y a la cabeza; también, y esto es más lógico y probable, una interpretación esquemática de la tiara alta de los faraones egipcios, con lo que concuerda la iconografía y la identidad del modelo previo estaría garantizada.



Lám.2- Picasso, *Estatua Palo II*, Boisgeloup, 1930. Picasso procedió en la segunda aplicación sobre una *Estatua de Ka* o caminante egipcio de finales del Imperio Antiguo o del Imperio Medio.



Lám. 3- Estatua de Ka egipcia.



Lám. 4- Estatua egipcia conocida como El Alcalde.



Lám. 5- Picasso, *Estatua Palo II*, Boisgeloup, 1930.

III El modelo clásico, la verticalidad extrema y el hieratismo, de *Estatua Palo III*.

Picasso procedió sobre otra referencia distinta en *Estatua Palo III*⁷. La identidad de la imagen femenina vestida con una larga túnica no deja dudas, la referencia fue un modelo de la Antigüedad Clásica. Lo discutible es la procedencia exacta de ese modelo, pues la primera impresión y el acomodo del pelo aluden al arte griego,

⁷ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 51 x 2'3 x 4'4 cm. KB 39; WS 88; MPP 273. Cuatro réplicas en bronce, altura 50 cm. Werner Spies la tituló *Mujer en pies II*.

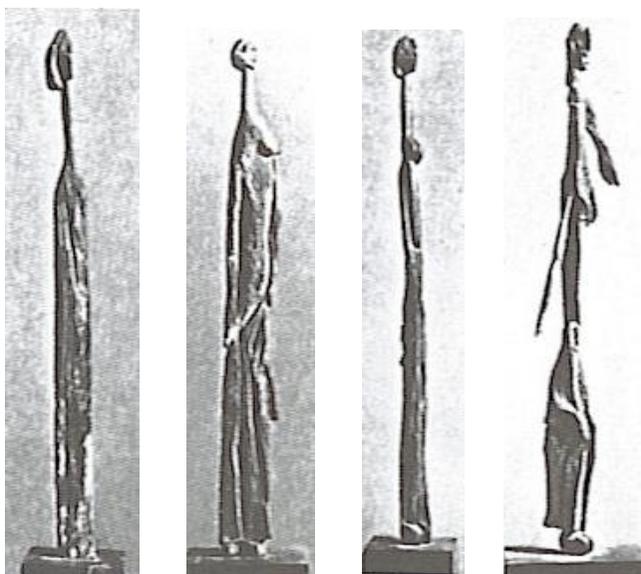
a los peplos y los peinados jonios; la extensión de la túnica, muy larga, hasta los pies, a las variantes iberas con el doble contacto de las colonias mediterráneas, fenicias y griegas; y el ajuste de los pliegues a un costado, liberando el contrario, a las togas romanas.

El proceso de esquematización, determinado por las necesidades del soporte, por la verticalidad de una estrecha tabla, es aún más radical que en los dos casos anteriores. La economía de medios es excepcional. El volumen corresponde al del soporte, a la materia prima, admitida como tal y apoyada directamente en el suelo. Sólo unas incisiones verticales en la mitad derecha de la talla, y una oportuna diagonal en el tramo superior del cuerpo, que es el medio del total de la escultura, son suficientes para la representación de la túnica y, por extensión, de todo el cuerpo. Nada sobresale de éste, ni siquiera los brazos, reducidos a una mínima alusión volumétrica, irregular, informal y casi imperceptible, a primera vista inexistentes.

El resto del contorno apenas está desbastado, de modo que casi tres cuartos de la altura de la talla se presenta como una abstracción orgánica con sentido ascendente. Eso le confiere la doble identidad que trasciende la referencia clásica, la técnica de talla directa primitiva y las mínimas y ya casi inexistentes deudas cubistas, y la sitúa en primer plano de actualidad, en consonancia con las inquietudes por los principios de identidad surrealistas. La elevación del cuello, vertical, rígido, sirve a un doble propósito. En el lado informe, la continuidad de la composición y, manifestando

un carácter análogo al original del soporte, a las aristas propias de una tabla, que emuló de modo consciente, la sobre elevación y la matización visual del único elemento reconocible de la escala humana, la cabeza; en la parte opuesta, en la que la talla alude a los pliegues de una túnica, como signo de elegancia física. La hábil alternancia de volúmenes de la cabeza también determina configuraciones distintas y acordes con los puntos de vista citados; aunque el tratamiento es unitario, no presenta la dualidad del resto de la escultura.

Desde el lado informe se presenta una superposición de volúmenes en la que el pelo se presenta como una masa de fondo ajustada al lado izquierdo del casco craneal, con una inflexión central que produce una doble ondulación hasta la altura de la mandíbula, de modo similar a algunos peinados femeninos franceses de la época; sobre éste destaca el volumen de la cara y, en primer plano, sobresalen la frente y la nariz, según el modelo de transformación orgánica aplicado a la anatomía humana, que desarrolló desde ese momento y culminó con las grandes esculturas para el Pabellón de España en la Exposición Universal de París, en 1936. En el lado opuesto, lo que destaca es la fuerza volumétrica del pelo, que pasa a primer plano, en una clara y contundente inversión de los volúmenes. Ese juego visual, la implicación de la percepción del sujeto en la transformación de la imagen, coincide con las anteriores tallas en preocupaciones similares a las de los surrealistas, a los que anticipó definiciones formales concretas.



Lám. 6- Picasso, *Estatuas Palo III, XII, IX y X*, Boisgeloup, 1930.

Es la hipotética secuencia de la tercera aplicación, sobre la referencia de una estatua clásica indeterminada, de posible origen o influencia griega clásica. Son las variantes primera, segunda o tercera, cuarta y quinta, según el orden expuesto.



Lám. 7- Kore de Auxerre.



Láms. 8 y 9 Kore de Auxerre.

IV Inicio de la cuarta serie, un nuevo concepto del desnudo femenino en *Estatua Palo IV*.

El modelo sobre el que procedió en *Estatua Palo IV*⁸ es el más incierto de todos. El desnudo femenino está despojado de elementos físicos y signos estéticos que pudiesen establecer o insinuar vínculos. Parece que Picasso la talló sobre una tabla común, como a las demás *Estatuas Palo*, y no fue así, utilizó una lámina de persiana de madera, a la que selló con yeso la apertura de uno de los dos resaltes extremos para la configuración de una base a modo de pequeño pedestal. Esa apertura, de origen industrial, servía para el encaje y la articulación de la siguiente lámina de la persiana. Picasso la reconvirtió en un eje vertical, fundamental en la configuración por su función reguladora de las relaciones volumétricas.

La significación de ese eje, real como hecho físico y virtual en cuanto representa, se produce mediante las relaciones establecidas entre el vacío y la talla irregular, que descompensa los volúmenes hacia el lado izquierdo de la escultura en el tercio inferior. Un rebaje extremo de la madera lo anula en el tercio del alzado y, sobre ese cambio volumétrico, procede una hábil

⁸ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 31'5 x 2'3 x 3'5 cm. KB 34; WS 89; MPP 274. Cinco réplicas en bronce, altura 31 cm. Werner Spies la tituló *Mujer en pies III*.

inversión visual, que se apoya en la intersección del espacio industrial, recuperado en un segmento fundamental para el contraste y resalte de la talla de un plano irregular e informe en el lado contrario, el derecho de la escultura, con el que dio forma a la parte central del torso femenino, abultado o en hueco en la zona de la barriga según la perspectiva del rayo central de visión.

El sentido ascensional de la talla informe sólo está matizado, corregido, por dos prominencias esféricas, situadas sobre el inicio del tercio superior. Representan los pechos femeninos. El tramo superior, anulado el hueco de la persiana y con un trabajo de talla irregular, desordenado, en apariencia descuidado, representa el cuello, vertical, estilizado, en cierto modo, distinguido; aunque más ancho que el tramo anterior del cuerpo, por ello, desproporcionado, recio, y aun basto. El cambio de sentido a mitad de ese tramo, quiebra el sentido de la diagonal ascendente iniciada desde el medio y le proporciona la movilidad idónea para la interpretación de la unidad orgánica.

La cabeza está resuelta con la dualidad de criterios de las anteriores. La parte trasera continúa el tratamiento abstracto y orgánico de la mayor parte de la escultura. Esa masa se desdobra en dos planos delanteros, casi paralelos y con un espacio intermedio, el izquierdo con la silueta de la cara, bien definida; el izquierdo, simplificado, apenas insinuado, casi informe. Los dos se complementan de un modo peculiar. Al segmento recto de la nariz del izquierdo corresponde la prominencia curva del volumen de la

frente. Al perfil sinuoso y preciso de la boca y el mentón, el corte recto que alude a la definición lateral de una de las mandíbulas. Es una sola cara desdoblada en dos planos complementarios y al servicio de la transformación visual del volumen informe. La profunda oquedad y el violento corte sobre ésta en la intersección de la masa orgánica de la cabeza con el plano izquierdo de la cara, completa la información visual con la representación del ojo y proporciona un atractivo claroscuro que incentiva la expresividad.

La base pro cúbica, en principio neutra, es un resalte eficaz sobre el que se eleva la talla abstracta y ascendente que consigue los niveles indicados con el provecho de las cualidades de la materia y la forma industrial del soporte. A partir de ahí, la alternancia de puntos de vistas es fundamental. Según éstos, se presenta como una escultura con un volumen sólido, restringido, minimizado por las características del soporte y el planteamiento técnico con el que resolvió la talla, pero real; o con otro virtual, determinado por las valoraciones inversas de los espacios en negativo de los reversos.

Esa dualidad se proyectó, o quizás procediese del mismo tema, en el desnudo femenino cuyo reclamo prioritario es la barriga abultada, esto es, la mujer embarazada. El tema y la iconografía no tienen ascendencia en las culturas egipcia, griega, ni ibera o etrusca, como en los casos anteriores. Es posible que la referencia fuese un modelo natural, interpretado de modo directo o a través de alguna fuente de la época. Picasso no se recreó en las cualidades

del desnudo femenino, sino en las del embarazo de la mujer. Representó a la mujer como madre y lo hizo ofreciendo su aspecto exterior, abultado, junto a la realidad interior, el hueco como capacidad para albergar y, con ello, su facultad respecto de la concepción de la vida. El desarrollo de las cualidades volumétricas de la referencia volvió a ser fundamental en la aplicación del sistema creativo de Picasso, cuya naturaleza plástica prevaleció en todo momento.



Lám. 10- Picasso, *Estatua Palo IV*, Boisgeloup, 1930. Es el primer estado de la cuarta aplicación, en la que procedió sobre referencias naturales.

V Actualización de la ascendencia griega, *Estatua Palo V*.

Picasso inició una nueva aplicación del sistema, la quinta consecutiva, en *Estatua Palo V*⁹. La referencia, como en los dos primeros casos es muy evidente. En esta ocasión, el modelo fue una *Korai* griega de época arcaica o pre severa, de los siglos VII o VI a, C, o, si no fuese directamente, la proyección de éste en las estatuas clásicas de Venus, como las de Praxiteles en Cnido y Arlés; y la famosa Venus de Milo.

La talla se sustenta en unas extremidades inferiores muy simples, dos segmentos informes de madera, en forma de palos apenas desbastados y en ángulo inferior a cuarenta y cinco grados. Las dos apoyan con firmeza en el suelo. La simplificación es tan radical que la interpretación sólo es posible en relación con el resto de la talla y la ayuda de la moderada diagonal que posibilita la transición curvilínea sobre la que se levanta el torso. La orientación de éste sobre la vertical de la pierna adelantada determina la

⁹ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 48 x 3 x 5 cm. KB 33; WS 90; MPP 275. Cuatro réplicas en bronce, altura 47 cm. Werner Spies la tituló *Mujer en pies IV*.

alternancia de dos rayos centrales de visión, uno para la cadera y las piernas y el otro para el resto del cuerpo, según principios cubistas básicos que desarrolló antes del cubismo, en la etapa primitiva pro clásica (clasicista o final del estilo rosa, según las valoraciones, para otros) en la que remitió a las fuentes griegas y los procedimientos ortogonales iberos, de los que procede tal concepto interpretativo.

El torso corrige, suaviza y continúa la diagonal, y produce una inclinación delantera, que contrasta con el desplazamiento trasero de la intersección del segmento arqueado que forma el brazo izquierdo, pegado al cuerpo y curvado en sentido contrario, postura que produce un sugestivo cruce, casi en forma de arco. El brazo derecho está formado por un segmento recto en la parte trasera del soporte, horadado, escindido del torso, en proyección vertical sobre la diagonal de la cadera y la pierna retrasada. El desplazamiento del brazo hacia detrás, pegado al cuerpo, aumenta la sensación de desplazamiento y, sobre todo, la de estiramiento de los hombros y el realce y la presentación de los pechos. Los dos segmentos de talla informe, sin detalles, unen en la parte superior y proporcionan una base estable a las dos formaciones esféricas con las que representó los pechos, firmes, voluminosos, turgentes, muy provocativos. La intención erótica de tales formas, nada detalladas, casi abstractas y orgánicas, supera las dos condiciones, la realidad material informe y la definición del posible modelo griego.

La estilización del cuello es común a los estados anteriores. La cabeza está resuelta con la talla de un doble plano en ángulo sobre la masa informe del casco craneal, ésta reducida, diminuta, apenas un apéndice para la prolongación del pelo como una masa informe posterior, adosada y paralela al cuello. Está configurada con dos cortes oblicuos, arriba y abajo, que proporcionan la silueta respecto de los márgenes laterales del cuello y el límite exterior del soporte, y diversos cortes verticales con objetos irregulares, con los que obtuvo las marcas verticales que aluden al objeto de la representación.

Picasso aplicó recursos que ya había utilizado en las aplicaciones anteriores sobre distintos modelos. La solución de las piernas es análoga a la de *Estatua Palo II*, procedente de los caminantes representados en las estatuas de *Ka* egipcias, modelo del que derivaron las griegas que mantuvieron tal carácter hasta la introducción del contraposto en la transición del estilo arcaico al severo, cerca de los inicios del siglo V a. C. La insinuación del movimiento mediante la inclinación del torso y la ligera curvatura de los brazos es de raíz griega. La cabeza y la cara son análogas a *Estatua Palo I*, de la que difiere en la reducción de la caja craneal y la prolongación de la melena recogida en la parte trasera y paralela al cuello, según los peinados de la aristocracia griega arcaica.



Lám. 11- Picasso, *Estatua Palo V*, Boisgeloup, 1930. Es el primer estado de la quinta aplicación, esta vez sobre una referencia griega de finales de la época arcaica o preclásica.



Lám. 12- Praxiteles. Venus de Cnido.



Lám. 13- Praxiteles. Venus de Arles.



Lám. 14- Praxiteles. Venus de Arles.



Lám. 15- Venus de Milos.



Lám. 16- Picasso, *Estatua Palo V*, Boisgeloup, 1930.

VI La sexualidad intelectual de *Estatua Palo VI*.

*Estatua Palo VI*¹⁰ es la primera de estas tallas que se podría identificar, pese a las dificultades y los inconvenientes, como un segundo de estado de una misma aplicación del sistema de Picasso. En las cinco anteriores procedió sobre referencias distintas; en ésta

¹⁰ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 19'5 x 4'5 x 2'3 cm. KB 24; WS 91; MPP 276. Cuatro réplicas en bronce, altura 19'5 cm. Werner Spies la tituló *Mujer en pies V*.

pudo hacerlo sobre la misma referencia natural que *Estatua Palo IV*.

La composición presenta un desnudo femenino esquemático, esta vez basado en los recursos de la talla, sin aprovechamiento de formas ni espacios industriales. El basamento, cilíndrico con escaso resalte, rudo e irregular, con descuidados cortes verticales, tiene una cierta prolongación en los abultamientos informes y muy rugosos, con talla menuda, desordenada, y matices claroscuro, que por su relación con los dos segmentos verticales, más informes aún y de distinto grosor, mucho más estrecho el derecho, representan los pies y las piernas. La pierna izquierda, menos trabajada, presenta en la parte exterior la cara lisa de la tabla, sin más talla que la corrección de los perfiles, sobre todo en la parte inferior. La zona inguinal está más trabajada, aunque sin concesiones a los detalles, con talla informal, abstracta en sí, atenta a la significación de los contrastes de texturas. Los contornos están insinuados con inteligencia. La curvatura de la parte superior de la pierna izquierda potencia el espacio pélvico y la profunda incisión vertical en el eje de la proyección cóncava sobre éstas representa la vagina femenina, abierta, ofrecida.

El sentido informal del torso no es pleno, Picasso adecuó la talla, vista, desordenada, ruda, nada acorde con la escala humana, a dos planos muy sutiles, determinados por un suave cambio rítmico que los hacen casi imperceptibles. Los desniveles de la talla, las rugosidades, los cortes abiertos, los huecos punzantes, en

definitiva, la tensión propiciada por el claroscuro que se impone en las texturas y el aspecto informal de éstas y los propios volúmenes, los simulan. La arista en diagonal ascendente desde la cadera izquierda hasta la zona pectoral derecha, los delata. El orificio del plano derecho representa el ombligo, desplazado del eje, tal corresponde a dicha configuración, facetada, aunque al servicio de la expresión orgánica, determinante, de naturaleza muy distinta a los procedimientos cubistas de los que procede.

Las aristas y los pseudoplanos se repiten en el brazo izquierdo que, como el torso, no se atiene a los pormenores anatómicos naturales; y, sin embargo, alude a tal constitución con una excepcional interpretación de las líneas básicas, aquí de las articulaciones y las masas musculares a cuya representación explícita renunció. El duro rebaje del hombro casi lo evita, y esa cualidad estructural destaca por contraste ante el principio abstracto y orgánico del que procede, sobre todo en la medida que se aleja de aquél. La caída natural del brazo y el giro interior del codo, en un ángulo próximo a los cuarenta y cinco grados, llevan la mano hacia la zona inguinal, justo sobre el sexo femenino. Picasso no la representó, fusionó las masas en el espacio abstracto, informal, entre la vagina y el ombligo, con lo que contribuyó a la ambigüedad de las formas y evitó establecer relaciones de ningún tipo, dejando en primer plano la representación del sexo femenino.

El brazo derecho está tallado de distinto modo. La posición, levantado y con la mano apoyada sobre la cabeza, en forma de

boomerang, presenta un ritmo contrario al anterior. El inicio tiene una de escaso grosor en relación con la parte correspondiente al codo, ensanchada en función de la forma indicada. Las irregularidades aportan matices informes, ajenos a los modelos anatómicos humanos, mediante las rugosidades, cortes, asperezas y demás oquedades, más abundantes en el primer tramo. La mano, mucho más ancha que el brazo, en ese sentido, desproporcionada, se funde con el cráneo, al que supera por arriba y por abajo. De nuevo, dos resaltes irregulares, con tendencia a las formas semiesféricas, a las que no llegan ni se aproximan pero asemejan, representan los pechos, cada uno en la prolongación superior de los pseudoplanos del torso, en el leve ensanche del arranque de los hombros y las extensiones de los brazos. El rebaje de la talla en el contorno de ambos los aleja aún más de las referencias naturales, y aumenta el inorganicismo cuyas raíces ibéricas trascendió con la elevada abstracción informalista. El cuello, elevado, ancho, quebrado, presenta unos golpes de gubia con sentido circular en el lado izquierdo del tercio medio. El cambio rítmico en la talla es muy llamativo. No representa nada; mas la equivalencia con la cabeza da la sensación del desplazamiento de ésta a la derecha, aunque, en realidad, está en el eje. La composición de la cabeza eleva al máximo el planteamiento de la abstracción orgánica. La única referencia real del volumen es la situación. Las irregularidades no remiten al natural, recuerdan la constitución ósea, la forma de las calaveras. La representación de los ojos y la boca mediante tres agujeros aumenta esa sensación.

Picasso representó a la mujer embarazada en el primer estado de la aplicación, *Estatua Palo IV*, de la que ofreció su aspecto exterior y su capacidad interior. En *Estatua Palo VI*, el desplazamiento de los brazos y la posición de las manos, sus equivalentes orgánicos fusionados en la zona pélvica y en la parte trasera de la cabeza, relaciona a los dos órganos, y, de este modo, a la actividad sexual y el origen de la vida con la necesidad o la capacidad mental que los sustentan.



Lám. 17- Picasso, *Estatua Palo VI*, Boisgeloup, 1930. Es el segundo estado de la cuarta aplicación. Las referencias naturales le proporcionaron variantes en las que potenció su libertad creativa.

VII Transformación orgánica de la referencia egipcia sedente, *Estatua Palo VII*.

La séptima escultura de la serie, según los distintos catálogos, *Estatua Palo VII*¹¹, es la segunda o la tercera variante de la primera aplicación del sistema de Picasso en estas tallas. El modelo previo fue la escultura egipcia sedente propuesto en *Estatua Palo I*. Son muy parecidas. La elevación de la figura, a la que no le llegan los pies al suelo, hace que el asiento tenga mayor protagonismo. Forman dos bloques bien diferenciados. Esto se aprecia con claridad desde el primer momento, y, vista de frente o desde detrás, la distingue de la ambigüedad del primer estado que, apoyado con un suave movimiento, se confunde con una en pies.

Otras diferencias importantes están en el cuello, la cabeza y la cara. El tratamiento es distinto. El cuello, mucho más ancho, forma una pantalla que se prolonga hasta la cabeza, en la que sólo destaca un resalte informal en la parte delantera. Éste sustituye a la cara formada por dos planos en ángulo en *Estatua Palo I*. La abstracción es muy radical, los cortes verticales proceden de la formación natural de la madera, desgajada en vez de cortada o tallada. El resalte del lado izquierdo no tiene ninguna analogía con los elementos anatómicos reales, la protuberancia sería equiparable

¹¹ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 17'8 x 2'1 x 2'5 cm. WS 92; MPP 280. Cuatro réplicas en bronce, altura 17'5 cm. Werner Spies la tituló *Mujer sentada IV*.

a la de una nariz; mas la relación no es suficiente respecto de la escala humana.

VIII Estado presurrealista de la referencia egipcia sedente, *Estatua Palo VIII*.

La tercera variante de la misma aplicación que *Estatua Palo I* y *VII*, *Estatua Palo VIII*¹², presenta tantas diferencias como la anterior respecto de la primera. Picasso trabajó con especial interés en la configuración de la cabeza, que difiere de los primeros estados. La disminución del cuello, en anchura y altura, casi reducido a un simple punto de contacto y unión, y la independencia de éste respecto de la cabeza en relación con el segundo estado, indican distintos principios rectores en los planteamientos conceptuales. La superposición de dos bloques rectangulares, ligeramente desplazados, el más pequeño sobre la parte delantera del mayor, configuran la cabeza y la cara. La leve diagonal ascendente de ambos proporciona el movimiento necesario para suavizar la frontalidad del conjunto. Dos medias esferas talladas en el que corresponde a la cara y en diagonal contraria a ese movimiento representan los ojos y la independencia de la mirada.

El tratamiento por bloques de la cabeza continúa el proceso de esquematización y abstracción de las figuras en función de las

¹² Museo Picasso, París. Madera de abeto, 49'5 x 2'3 x 2'2 cm. KB 36; WS 93; MPP 277. Cinco réplicas en bronce, altura 48'5 cm. Werner Spies la tituló *Mujer sentada V*.

posibilidades de la materia. La superposición aprovecha los logros conceptuales del arte cubista; no obstante, la independencia de éste es clara, contundente, no tiene nada que ver con el facetado de las formas, ni la analítica ni el procedimiento sintético final, son superposiciones de volúmenes informes que funcionan como tales y el artista manipuló en un proceso de reinención de las identidades físicas. El desplazamiento de las dos diagonales, una con la cabeza y la cara, la otra, contraria, con los ojos, tratados todos como volúmenes abstractos y básicos que, relacionados, adquieren sentido en la escala visual, aportan un sentido surrealista basado en la ambigüedad y la capacidad humorística de las formas con doble identidad.



Lám. 18- Estatuas egipcias de Rahotep y Nofret.



Lám. 19- Estatua sedente del faraón Kefrén.

IX La extrema radicalización de *Estatua Palo IX*.

La extrema delgadez de *Estatua Palo IX*¹³ dificulta la identificación de la referencia y la aplicación de las que procede. La iconografía femenina, en pies, erguida y vestida, tal indica la incisión en la zona inguinal que remite al cinturón de un vestido, quizás un peplo jonio, la relacionan con *Estatua Palo III*. Tiene los

¹³ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 47'5 x 5 x 7'5 cm. KB 37; WS 94; MPP 278. Cuatro réplicas en bronce, altura 46'5 cm. Werner Spies la tituló *Mujer en pies VI*.

pies y los brazos tallados en relieves, de modo sumario, pero perfectamente identificables, cosa que no sucede en el anterior estado. Difiere también en el torso descubierto, con los pechos al aire, circunstancia difícil de interpretar, pues la falta de detalles oculta si están velados bajo un tejido fino y transparente, como correspondería a un peplo, o si el desnudo es real y sólo viste una falda, impensable en Grecia, habitual en determinadas costumbres tribales, propias del mal llamado arte negro.

En esta segunda opción, cuestión que no está clara, pues el estudio formal de las siguientes la sitúa cuarto lugar, Picasso utilizaría dos referencias de modo simultáneo, tal las pinturas primitivas y clasicistas de finales del período rosa, en Gósol, en 1906, buenos ejemplos son las tituladas *Los dos hermanos*, en las que la iconografía del portador tiene antecedentes tribales, y el desarrollo formal, con impecables estudios anatómicos, es de raíz griega preclásica. No sería, pues, la primera vez que esa simbiosis conceptual impera y rige el planteamiento formal de una obra suya. El sistema trascendió las aportaciones de cada referencia, las dos formales, una en cuanto afecta al modelo, a la iconografía; la otra, relativa al procedimiento, al tratamiento de los volúmenes y las superficies.

La continuidad de la serie se aprecia en los elementos comunes que mantiene. La articulación anatómica es idéntica a la de la primera variante, *Estatua Palo III*; aunque la esquematización casi abstracta de aquélla lo oculte. También son análogos la

composición de los brazos, éstos más resaltados; y el planteamiento y el tratamiento del cuello y la cabeza.

X Movilidad y equilibrio, *Estatua palo X*.

Picasso trabajó los principios del movimiento y el equilibrio en la posible quinta variante de la tercera aplicación, *Estatua Palo X*¹⁴. La referencia griega es menos evidente que en los dos estados anteriores, debido a las alteraciones producidas por la alteración de los volúmenes y las descompensaciones determinadas por el desarrollo de éstos y el juego en balancín de los brazos.

La parte inferior presenta un tratamiento mixto en el que lo interior y lo exterior, las piernas y el vestido que las cubre, se presentan en un mismo nivel visual, como si fuesen elementos independientes. Un pequeño resalte curvilíneo representa los pies y aporta una base inestable, sobre la que se produce la primera descompensación de volúmenes, debida al desplazamiento del primer tramo de las piernas sobre el bloque trasero, que dan la sensación de unas extremidades inferiores completas en actitud sedente sobre un asiento cúbico, cuando, en realidad, son la parte inferior de las mismas bajo el vestido, ajustado por delante hasta el límite de la transparencia y volado en la parte trasera. El segmento recto que enlaza la parte interior de las piernas con el torso indica

¹⁴ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 49 x 5'5 x 2'8 cm. KB 38; WS 95; MPP 279. Cuatro réplicas en bronce, altura 48'5 cm. Werner Spies la tituló *Mujer en pies VII*.

que la figura no está sentada, sino en pies, caminando. Los brazos, abiertos, en balancín, proporcionan cierto equilibrio y potencian la sensación de movimiento. El derecho, a la altura del pecho, caído y un tanto abierto y hacia detrás, tiene proporciones naturales y es un segmento abstracto en el que no se detalla ningún elemento anatómico, parece un palo; el izquierdo, en su posición natural, a la altura del hombro, caído y abierto hacia el lateral, es muy corto, ancho y atrofiado, y sí tiene referencias alusivas a la anatomía, como la inflexión de la articulación del codo y algunos resaltes a la altura de los dedos.

El pecho, voluminoso y muy caído, actúa de contrapeso con los brazos. Su forma y la disposición nada tienen que ver con la firmeza y las proporciones medidas de los originales griegos, recuerda los desnudos tribales conocidos en la época por numerosas fotografías, circunstancia que, junto con la identificación de la líneas básicas de la referencia original mediante la comparación formal con el primer estado, permite el planteamiento de la hipótesis de una doble referencia, griega y africana, las dos formales, iconográfica y técnica en el proceso de depuración formal, como en *Estatua Palo IX*. El cuello y la cabeza muestran de un modo mucho más claro la continuidad con las anteriores. La leve deformación pro orgánica de la cara manifiesta una posición más avanzada, lo cual indicaría su posición en la secuencia.

XI Posibilidades creativas del bronce trabajado en frío, *Estatua Palo XI*.

La única de toda la serie que no está tallada en madera es *Estatua Palo XI*¹⁵, fundida en bronce y acabada después en frío. El procedimiento implica una creatividad añadida sobre la base proporcionada por la réplica de bronce obtenida del original de madera *Estatua Palo III*, hecho que la convierte en un nuevo estado de esa tercera aplicación del sistema de Picasso sobre una referencia griega preclásica, a la que, en este caso, no añadió otra simultánea de naturaleza primitiva en la predeterminación de la imagen.

La manipulación de la réplica de bronce, el remodelado de la estatua, la convierte en otra distinta, por leve o superficial que éste sea. Eso y la identificación de una sola referencia, la griega, la sitúa por delante de *Estatua Palo IX* y *X*, como el segundo o el tercer estado, si tenemos en cuenta el análisis formal de la siguiente, con lo que aquéllas pasarían al cuarto y quinto lugar en la secuencia. Otra opción sería la correlatividad de los originales

¹⁵ Colección Particular. Bronce fundido sobre el original número siete (KB 39; WS 88) y acabado en frío, 51 x 2'3 x 4'4 cm. WS 96. Werner Spies la tituló *Mujer en pies VIII*.

tallados en madera y la ejecución posterior del único de bronce, en la época de la edición de todos los ejemplares en este material, caso en el que los demás adelantarían una posición en la relación. Si fuese así, cuando las editó todas en bronce, en fecha hasta ahora indeterminada, Picasso habría sacado dos réplicas de *Estatua Palo III*, conservaría una como tal, junto al resto de la edición, y trabajaría sobre la otra en frío, concibiendo una escultura distinta, *Estatua Palo XI*. La diferencia cronológica no afectaría a la consideración como variante de una misma aplicación, retomada y ampliada con el tiempo.

XII El segundo estado de la tercera aplicación, *Estatua Palo XII*.

De todas las tallas procedentes de la tercera aplicación del sistema la más próxima a *Estatua Palo III* es *Estatua Palo XII*¹⁶. La composición, vertical, frontal e hierática, es análoga. Las incisiones verticales representan los pliegues de la túnica en el tercio inferior, prenda que libera los pies, representados mediante volúmenes apuntados, sin detalles. La caída del brazo derecho, perpendicular al suelo y pegado al cuerpo; y del izquierdo, también caído y pegado, pero más corto, acota el perímetro del torso, sin pliegues, ambiguo y con superficies rugosas y toscas, como si estuviese cubierto por un tejido más fino, que, pegado al cuerpo femenino, se anula y potencia las veladuras anatómicas. Una

¹⁶ Colección Particular. Madera de abeto, 17'8 x 2'1 x 2'5 cm. KB 43; WS 97. Werner Spies la tituló *Mujer en pies IX*.

incisión diagonal une los extremos de los dos brazos, cuyas manos apenas están insinuadas por leves resaltes, y marca el cambio de criterio en la relación tejido cuerpo.

Picasso no se interesó por los detalles anatómicos. Un rebaje circular, muy comedido, alude al ombligo; y los dos volúmenes superiores que marcan la transición hacia los hombros, a los pechos. El cuello, recto y estilizado, sostiene una pequeña cabeza, resuelta con dos planos en ángulo ante una masa informal y orgánica. El desplazamiento de esos volúmenes hacia la izquierda le proporciona movimiento y evita la frontalidad.

La referencia griega clásica, la articulación anatómica y las soluciones técnicas en la talla, son análogas al estado indicado como inmediato, *Estatua Palo III*. Se distinguen por la mayor intensidad de los pliegues de la túnica en el tercio inferior, prenda que deja visible los dos pequeños volúmenes informes y apuntados que aluden a los pies; por el resalte de los brazos, bien señalados y apenas insinuados en aquella; y por la configuración de la cara mediante dos planos en ángulo ante una masa inorgánica, tal los primeros estados de la primera y la quinta aplicación del sistema, los titulados *Estatua Palo I* y *V*.

La asunción de referencias, conceptos y soluciones técnicas y formales, procedentes de distintas aplicaciones, amplía las posibilidades expresivas de todas ellas y, en cierto modo, las relacionan. Por ello, es importante la identificación del modelo

previo a cada aplicación, pues es el que permite establecer la secuencia de variaciones de cada una.

Las analogías indicadas sitúan a *Estatua Palo XII* como segundo o tercer estado, según la consideración de *Estatua Palo XI*, la única trabajada en bronce. El tratamiento del torso, peculiar en la relación entre lo escaso desvelado, la alusión por paralelismo del volumen informe y las superficies orgánicas con los modelos naturales, y la realidad de la representación, supuso una referencia directa para los estados posteriores, los titulados *Estatua Palo IX* y *X* que, ya asumieron la referencia simultánea de los modelos tribales africanos conocidos por fotografías; ya desarrollaron criterios autónomos fundamentados en las cualidades plásticas previas, con los que establecieron criterios paralelos y casualmente equiparables.





Láms. 20, 21 y 22- Picasso, *Estatuas Palo XII, IX, y X*, Boisgeloup, 1930.

XIII Ambigüedad y aproximación al surrealismo, *Estatua Palo XIII.*

El tratamiento volumétrico de *Estatua Palo XIII*¹⁷ difiere de las demás tallas conocidas con esa denominación, pues no se ajusta a las dimensiones de una simple tabla. La base es mucho más amplia, en consonancia con los volúmenes. Se trata de un paralelepípedo invertido, tendido hacia un lado y abstracto, que hace las veces de extremidades inferiores y asiento a la vez, en un solo bloque sin alusiones a la realidad. El tramo medio, informe, abultado y sin perfiles, orgánico, equivale al torso. La talla de los brazos, pegados al cuerpo y recogidos en la cintura, confiere sentido a los dos volúmenes. El desplazamiento de éstos hacia la arista tendida de la base, proporciona un movimiento doble y simultáneo, hacia el lateral derecho y hacia detrás, con lo que evita la frontalidad y el hieratismo.

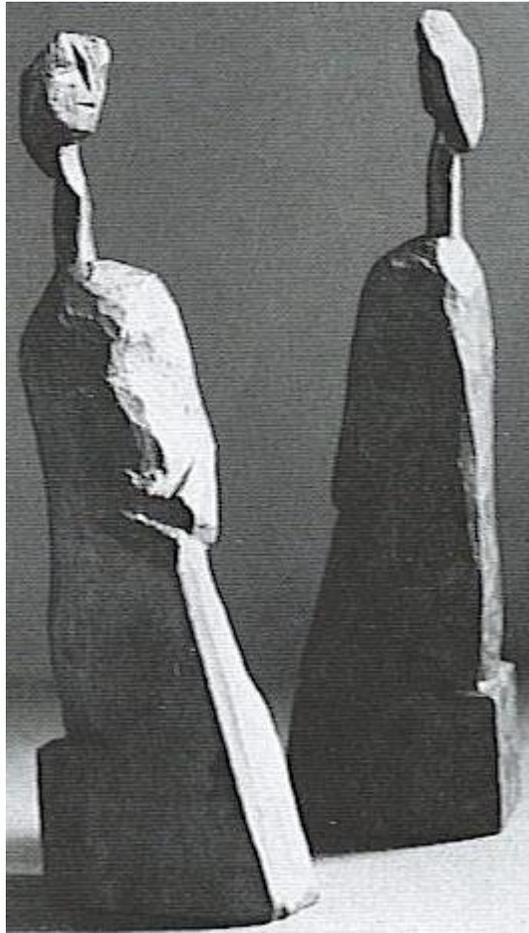
El cuello sobresale del volumen inferior como si tuviese vida propia. Un rebaje en la parte trasera del tramo medio lo anima y aporta el ritmo ascendente que propicia el desarrollo orgánico del casco craneal. La cara está tallada de un modo primitivo, con reducciones básicas de los elementos, la nariz con un resalte vertical; la boca con una incisión horizontal; y los ojos con dos

¹⁷ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 17'5 x 4'7 x 2'6 cm. KB 40 y 41; WS 98. Tres réplicas en bronce, altura 16'5 cm. Werner Spies la tituló *Mujer sentada VI*.

semiesferas densas y pesadas. La primera sensación visual es la de un híbrido próximo al surrealismo.

Lo expuesto la aleja de las referencias identificadas hasta este momento; sin embargo, hay recursos y detalles que recuerdan los procedimientos de los últimos estados de la tercera aplicación, *Estatua Palo IX, X y XII*. Apenas son perceptibles. La rigurosa esquematización, la confirmación volumétrica frente al carácter lineal de esos estados y la espontánea e incluso ingenua transformación emergente del cuello y la cabeza, atenúan y anulan las coincidencias. La actitud sedente, con los brazos pegados al cuerpo y recogidos delante de la cintura la relacionan con la primera aplicación, a la que pertenecen *Estatua Palo I, VII y VIII*, con las que no comparte la referencia egipcia, clara en aquellos casos.

¿A qué aplicación corresponde entonces *Estatua Palo XIII*?
¿Cuál sería la referencia, el modelo previo sobre el que procedió en la aplicación? Los indicios expuestos, confirmados en *Estatua Palo XIV*, remiten a una aplicación distinta a las anteriores, iniciada sobre uno de los estados señalados de la tercera, sobre el que pudieron revertir referencias simultáneas y complementarias de la primera. Eso produjo una secuencia en la que no son perceptibles los modelos previos de la Antigüedad, evidentes en cuatro de las cinco primeras, en la que los dos estados conocidos mostraron contundentes avances en la relación de los principios orgánicos abstractos y la capacidad de transformación surrealista.



Lám. 23- Picasso, *Estatua Palo XIII*, Boisgeloup, 1930. Es el primer estado de una aplicación avanzada, la sexta, sobre una referencia tomada de una variante de la tercera. La proyección en un espejo permite verla de modo simultáneo desde dos perspectivas distintas.



Lám 24- Picasso, *Estatua Palo XIII*, Boisgeloup, 1930.

Los fuertes golpes de gubia y los profundos cortes del rostro producen un intenso claroscuro, determinante en los efectos expresivos de la imagen.

XIV ¿La deformación o la construcción como principio de identidad surrealista? *Estatua Palo XIV*.

La segunda variante de la recién identificada sexta aplicación, *Estatua Palo XIV*, explica a la anterior¹⁸. La composición mantiene las pautas; mas las trasciende con un excepcional sentido armónico y la monumentalidad de las auténticas obras maestras, perceptible en la espontánea e intensa fuerza visual, superior a los límites del reducido formato.

Dos bloques asumen el protagonismo. El primero mantiene la condición cúbica del soporte de madera, y está resuelto en dos niveles, uno superficial, ajustado al lateral izquierdo y la mitad próxima del frontal, dividida mediante una diagonal de izquierda a derecha y sentido ascendente, que descubre el segundo nivel, configurado mediante una avanzada abstracción orgánica. La relación entre ellos es la de una capa superficial retirada, detrás de la que se descubre una identidad material distinta.

Las grandes estrías diagonales en la superficie del primer nivel de ese bloque, en la misma dirección que el propio soporte, incluso en el caso de la extrema que, casi vertical, se ajusta al perfil,

¹⁸ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 17'2 x 4'5 x 3'5 cm. KB 42; WS 99; MPP 281. Tres réplicas en bronce, altura 17 cm. Werner Spies la tituló *Mujer sentada VII*.

son los únicos elementos representativos del mismo. Las superficies lisas contrastan con la rugosidad de las fibras cortadas y desgajadas en vertical en la franja horizontal descubierta en la parte inferior, y, aún más, con el fuerte claroscuro de la masa orgánica de ese segundo nivel. Éste, sumario, está basado en la relación de los cortes verticales inferiores con la silueta, marcada por la incisión lateral del tercio inferior, y la masa orgánica y continúa, con abultamientos relacionados y superpuestos, que aluden a la anatomía de una mujer, en concreto a las piernas y las caderas, yuxtapuestas, y el torso, culminado por los pechos. Así, la capa superficial del primer nivel, adquiere el sentido de una túnica, y las estrías diagonales el de los pliegues de las prendas griegas clásicas.

Sobre el tramo medio, en el lateral izquierdo y en el costado de la intersección de las diagonales de los dos niveles del primer bloque, se levanta el segundo, elevado, esbelto, informe, de grosor menguante. Es un cuello muy desarrollado y nada detallado, con proporciones inverosímiles, imposibles, surrealistas. El profundo corte en la intersección con el torso propicia una proyección ascendente cóncava que facilita el encaje de las dos unidades. El claroscuro es muy potente, tanto como en la diagonal y el espacio triangular resultante entre ésta y el corte vertical de los niveles del primer bloque. Eso destaca la fuerza de todos los volúmenes. La cabeza le da sentido y refuerza el de toda la escultura. Sin ella, la ambigüedad de los elementos orgánicos estaría más cerca de una abstracción plena que de una representación figurativa, pues ni las

incisiones del nivel superficial del primer bloque, ni las sugestivas alusiones anatómicas del segundo, carentes de detalles anatómicos específicos y anuladas todas las extremidades, tendrían sentido. La suave y cadenciosa diagonal del cuello y el giro de la cabeza hacia la derecha de la composición, desplazándose del supuesto eje del primer bloque, aportan un movimiento conceptual, intelectual, sugestivo a la vez. Tanto como la talla de la propia cabeza, en la que los planos en ángulo de las *Estatuas Palo I, V, y XII*, se transforma con las irregularidades orgánicas que aumentan el aspecto irracional y confirman la asimilación de los antiguos principios cubistas en beneficio de los nuevos planteamientos surrealistas.

Estatua Palo XIV es una obra importante en la producción de Picasso y en el origen y desarrollo de la verdadera escultura surrealista. El antecedente clásico, identificado por los pliegues del peplo griego que la relacionan con las tallas de la tercera aplicación, *Estatua Palo III, IX, X, XI y XII*, subvierte en la contundente y casi abstracta construcción por bloques de *Estatua Palo XIII*. La abstracción orgánica y la despersonalización correspondiente de la entidad física transformaron los principios originarios y proporcionaron la unidad necesaria para la transformación surrealista y la brillante superación artística.



Lám. 25- Picasso, *Estatua Palo XIV*, Boisgeloup, 1930. Es la segunda variante de la sexta aplicación. La síntesis de hallazgos formales es perfecta. La identificación de elementos clásicos procedentes de las variantes de la tercera aplicación, la configuración por bloques, la fuerza expresiva de las soluciones técnicas, y el aspecto emergente del cuello y la cabeza, mantienen los distintos niveles de interés. El informalismo orgánico y la progresiva transformación la sitúan entre los prototipos surrealistas.



Lám. 26- Picasso, *Estatua Palo XIV*, Boisgeloup, 1930.

XV ¿Sería posible la doble referencia griega y dieciochesca? *Estatua Palo XV*.

La referencia de *Estatua Palo XV*¹⁹ no se identifica con ninguna de las anteriores. La composición presenta a una mujer con vestido largo, sentada en un sillón alto, tratado con la independencia propia de un soporte. Picasso presentó así dos bloques, uno como base; el otro, superpuesto, dependiente, mas autónomo, con el desarrollo temático. El sillón, cúbico y desarrollado en altura, es un bloque homogéneo, duro, opaco, sin referencias en la escala real, excepto en el elevado respaldar, que lo dobla en altura, y tiene una crestería con una voluta de orden jónico en el extremo, indicativa de la referencia. La figura sedente se ajusta a los perfiles de ese bloque, con la exactitud ortogonal y la peculiaridad bifocal de la estatuaria ibera.

La figura femenina responde a dos criterios distintos, uno para el desnudo, de caderas hacia arriba, en el que la relación entre el torso, erguido, con los hombros hacia detrás, y los brazos, pegados al cuerpo y sobre los muslos, por lo tanto, en ángulo, arqueados respecto del eje que supone aquél, adelanta y realza los pechos, bien definidos, insinuantes, provocadores incluso. El otro, para las piernas, en el que continuó el bloque cúbico de la base,

¹⁹ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 15'9 x 3 x 2'9 cm KB 44; WS 100; MPP 282. Cinco réplicas en bronce, altura 16 cm. Werner Spies la tituló *Mujer sentada VIII*.

rebajado, separado en la parte inferior por fuertes incisiones con la gubia vertical, para señalar los límites de la nueva extensión, en la que los cortes superficiales y perpendiculares, rudos, espontáneos, representan los pliegues de una falda o de la parte inferior de una túnica larga. El descubrimiento de la rodilla derecha, bien representada, y de ambas caderas, facilita la transición. La cabeza y la cara participan de ambos criterios. Quizás, el punto de partida fuese la relación entre una constitución craneal orgánica y una cara resuelta mediante dos planos en ángulo; sin embargo, la eficaz transformación proporcionada por la proyección abstracta sobre éstos, genera un aspecto ambiguo, cambiante, surrealista. La caída del pelo, como una pantalla trasera vertical, completa el sentido.

El desnudo se relaciona directamente con *Estatua Palo V*, concuerdan la actitud, la relación entre el torso, erguido; los brazos, arqueados; y los pechos, voluptuosos, eróticos. También los esquemas básicos de la cara, ocultos por la fusión de masas según los nuevos criterios orgánicos; y el peinado, derivado de la estatuaria griega arcaica. Según esto, sería el segundo estado de la quinta aplicación, siempre que *Estatua Palo IX*, no tuviese ninguna relación con esta serie de variantes, y teniendo en cuenta que la configuración de la cabeza sigue los criterios ensayados en *Estatua Palo XIV*.

La gran diferencia es que el modelo para *Estatua Palo V* fue una *Korai* griega arcaica, esto es, un desnudo femenino caminante y *Estatua Palo XV* está sedente. Ahí podría radicar el

sentido de la variación, en consonancia con la división en bloques de *Estatua Palo XIII* y *XIV*; no obstante, la organización ortogonal de los bloques de ésta alude a la raíz conceptual ibera, y la aparente sutilidad de los vuelos de la túnica, caída o velada en la parte superior, tal *Estatua Palo IX*, *X* y *XII*, o falda, y la derivación del peinado, recuerdan ciertas tendencias barrocas dieciochescas, por lo que no sería aventurado pensar en la posibilidad de referencias simultáneas en la aplicación sobre el modelo propuesto para la quinta de éstas.



Lám. 27- Picasso, *Estatua Palo XV*, Boisgeloup, 1930. Es un estado complejo, difícil de relacionar con una aplicación concreta, en el que hay soluciones que remiten a la primera (carácter sedente), a la tercera (tejidos de la parte inferior), y a la quinta (posición de los brazos respecto del torso).

XVI Metodología abstracta en función de principios figurativos innatos, *Estatua Palo XVI*.

La última de estas tallas, *Estatua Palo XVI*²⁰, es la consecuencia de un estado creativo complejo, en el que la inmersión de los conceptos en el proceso y la brillante intuición plástica del artista en la aplicación del sistema, determinaron opciones de apariencias dispares y naturaleza común.

El basamento cúbico tallado en la propia madera funciona como un pequeño pedestal sobre el que se levanta la talla, en la que se identifican una serie de estrías verticales en el primer tramo, cilíndrico, alusivas a los pliegues de una túnica y, sobre éstos, la formación de las caderas y los glúteos de una mujer. A partir de ahí se suceden cuatro superposiciones irregulares y abstractas, informes, que, sólo por la lógica de la sucesión, aludirían, aunque de modo imaginativo, al torso, desplazado hacia detrás, con la forma de la espalda, encorvada; los pechos, grandes, firmes, turgentes, proyectados en sentido contrario, hacia delante; los hombros y el cuello, fusionados, desfigurados, desproporcionados, en inestable equilibrio sobre un vértice tendido y apoyado en la parte trasera, posición que describe una atrevida diagonal hacia delante; y la cabeza, casi rectangular, apoyada en uno de los

²⁰ Museo Picasso, París. Madera de abeto, 20'3 x 3'4 x 4 cm. KB 23; WS 101; MPP 283. Tres réplicas en bronce, altura 20 cm. Werner Spies la tituló *Mujer en pies X*.

segmentos pequeños y en la misma dirección diagonal. Las intersecciones de los tres volúmenes superiores dejan visibles dos cortes dentados intermedios en la parte delantera, que potencian la autonomía de cada uno, la afinidad de los perfiles y la sensación de equilibrio de las pesadas superficies abstractas. Éstas le confieren un aspecto totémico de incierto significado.

Los únicos elementos que permiten la interpretación del modelo de referencia y, con ello, la identificación de la aplicación, son los que corresponden al tercio inferior. La combinación de ropas con pliegues similares a los de los peplos clásicos y un desnudo volumétrico, firme, muy escultórico, remiten a las tallas avanzadas de la tercera aplicación, y la relaciona con *Estatua Palo IX a XII*, e indirectamente con *Estatua Palo XIV*, si es que ésta tiene algún contacto o procede de una referencia tomada entre éstas. El vínculo no es definitivo, pues las imágenes de esa aplicación parten de la configuración natural de la tabla, apoyada directamente en el suelo, o de la talla de dos resaltes ajustados a los perfiles de ésta en representación de los pies, y *Estatua Palo XVI* lo hace de un basamento cúbico con desarrollo moderado o escaso, como las de la cuarta aplicación, *Estatua Palo IV y VI*, con las que comparte el protagonismo del desnudo, la importancia del cuerpo femenino en las distintas identidades de la mujer.

Lo más lógico es que sea el tercer estado identificado de esa cuarta aplicación, en el que, tal sucedió con los cuarto y quinto de la tercera, *Estatua Palo IX y X*, y, de modo más seguro, con los

avanzados de la tercera, *Estatua Palo XIII* y *XIV*, y el de identificación más compleja, relacionado con la quinta, *Estatua Palo XV*, asumiese una segunda referencia sobre la primera y rectora, que sería de la tercera.

La capacidad de transformación de las formas mediante la combinación de volúmenes informes que adquieren sentido mediante la asociación de sugerencias aportadas por la posición de cada uno respecto del conjunto, anticipa muchas de las claves de la inmediata abstracción orgánica y del informalismo de décadas posteriores, y, al mismo tiempo, responde a las preocupaciones surrealistas de la época. Aun así, Picasso no fue un surrealista, en el pleno sentido de éstos, ni mucho menos, un informalista, fuese figurativo, preabstracto o abstracto; la potencia de los volúmenes, los fuertes claroscuros y los contrastes lumínicos intencionados, y los movimientos contrastados proporcionados con estos medios, expresaron una vitalidad propia, superior a la programación de los estilos.



Lám. 28- Picasso, *Estatua Palo XVI*, Boisgeloup, 1930. Es el tercer estado de la cuarta aplicación. La libertad proporcionada por las referencias naturales y las adiciones vanguardistas desarrolladas desde la época cubista lo situaron en el umbral de la abstracción según las transformaciones organicistas comunes al surrealismo.

XVII Conclusiones sobre las dieciséis *Estatuas Palo*.

La propuesta de Herbert Read, mantenida y especificada por Werner Spies, sobre la inspiración de Picasso en las formas alargadas de las estatuillas etruscas sólo se sostiene en cuanto a la posibilidad de asimilación de los volúmenes a un formato

determinado, y esto con relatividad. Las miniaturas etruscas que citaron remontan a los siglos VII y VI a. C, aunque esos modelos votivos evolucionaron y, en contacto con el arte griego y aun con otras manifestaciones mediterráneas e incluso atlánticas, generaron obras tales el *Guerrero de Brolio*²¹, en 550 a. C; los *Exvotos de Korai del Foro de Roma*²², en 550 a 530 a. C; y el *Oferente de Perugia*²³, en 500 a 480 a. C, con los que José María Blázquez relacionó los *Dioses* o *Exvotos de Despeñaperros*²⁴, que consideró equivalentes pero debidos a los indígenas iberos bajo la influencia fenicia. Tal evolución amplía las posibilidades relacionadas con una misma fuente.

Teniéndolo en cuenta, la referencia propuesta por Herbert Read y Werner Spies, posible en el aspecto indicado, quedó descartada como modelo formal. Si tuvo alguna incidencia en el proceso creativo, fue como sugerencia de adecuación de los volúmenes a un soporte singular. Hay sólidos inconvenientes para considerarla modelo único. El más importante, la presencia de elementos de juicio que vinculan a las *Estatuas Palo* con modelos históricos que no se dieron en el mundo etrusco, como la iconografía sedente e hierática egipcia, el modelo de caminante con tiara de emperador egipcio, los peinados de la aristocracia

²¹ Museo Arqueológico, Florencia.

²² Antiquarium Forense, Roma.

²³ Charlottenburg Antikenabteilung, Berlín.

²⁴ BLÁZQUEZ, José María: "El período orientalizante en Tartessos y en Etruria. Semejanzas y diferencias"; en Actas del Congreso Conmemorativo del V Symposium Internacional de Prehistoria Peninsular, Jerez, Ayuntamiento de Jerez, 1993, Pág. 21.

griega arcaica y los peplos griegos clásicos. A ello hay que añadir que Picasso las concibió mediante raspaduras y cortes en la madera con un cuchillo, procedimiento con el que consiguió el desbaste con el sentido rústico, primitivo, de las tallas de 1905 y 1906, cuyos vínculos superó con los principios del dibujo en el aire de las metálicas y los tratamientos orgánicos de las modeladas a finales de los años veinte.

Las cualidades lineales derivadas de las líneas rectoras en las imágenes fotográficas aportaron rasgos comunes a las aplicaciones sobre distintas referencias. Esa construcción, de naturaleza intelectual, partió de la esfera de los conceptos y, en tal tesitura, generó los recursos formales que trascendieron a la dimensión estética condicionados y al servicio de otro factor imprescindible en la creatividad técnica, la ejecución en un medio determinado y con sus características propias. Entre ellas, sólo *Estatua Palo I a V, IX, XI y XII*, comparten con las etruscas el alargamiento formal y la inscripción de todos los elementos en el mismo bloque; mas ninguna procede de las cualidades formales de la supuesta referencia, según fue lo habitual en la aplicación del sistema de Picasso.

El análisis formal demuestra que Picasso aplicó, al menos, cinco veces su sistema. Si el orden cronológico real coincidiese con el que ahora se propone, las cinco serían simultáneas, de modo que Picasso tallaría la primera variante de cada aplicación, y después retomaría las que considerase oportuno, desarrollándolas

de modo aleatorio. A la primera aplicación pertenecen *Estatua Palo I, VII y VIII*; a la segunda, *Estatua Palo II*; a la tercera, *Estatua Palo III, IX, X, XI y XII*; a la cuarta, *Estatua Palo IV, VI y XVI*; a la quinta, *Estatua Palo V y XV*. Sobre *Estatua Palo XIII y XIV* hay dos posibilidades, que sean estados avanzados de la tercera aplicación o que procedan de otra distinta, la sexta, basada en una referencia procedente de aquélla.

Los modelos o referencias para las cinco aplicaciones principales fueron, por orden, las esculturas sedentes egipcias, las estatuas de Ka o caminantes egipcios, las esculturas clásicas de origen griego, los modelos naturales y las esculturas griegas preclásicas. En casi todos los casos, los estados más avanzados mostraron las incidencias de referencias simultáneas, entre las que destacan las procedentes de alguna de las otras aplicaciones, a las que hay que añadir las de distintas esculturas y los dibujos y pinturas del propio Picasso y, con ellas, las de fuentes ajenas, como la interacción de distintos rayos centrales de visión según los planteamientos de la escultura ibera y la posible etrusca apuntada por Herbert Read y Werner Spies, ésta asimilada sólo como idea o posibilidad de interpretación ajustada a los márgenes mínimos de una tabla, nunca como modelo físico para el desarrollo de la aplicación en función de unas cualidades plásticas predeterminadas. La identificación de las referencias propuestas y la creatividad técnica las separan de la posible etrusca indicada por tales autores, que, si no está descartada, sí relegada a un

protagonismo relativo, compartido con las otras propuestas, que habría que dilucidar en la acción simultánea en el proceso.

Las que de ningún modo tienen relación con los exvotos etruscos son *Estatua Palo I, VII, VIII, y XIII a XV*, todas sentadas, aunque Werner Spies catalogó a la número ocho como en pies. En ellas no se da el énfasis vertical de las anteriores y los volúmenes están distribuidos en distintos niveles, con lo que evitan la frontalidad y el hieratismo. Dos tallas, *Estatua Palo VII y VIII*, tienen además cierta similitud con *Mujer sentada I y II*, esculturas que modeló en París, en 1929. Otras dos, *Estatua Palo XIII y XIV* presentan bloques y planos en los que son evidentes los recursos de procedencia cubista y las simulaciones de superposiciones de elementos según las construcciones metálicas, todo en función de la intención orgánica que las relaciona con las bioformas de barro.

XVIII Pareja, fusión de masas mediante la síntesis de volúmenes adscritos a un eje común.

Picasso talló recién instalado en el taller de Boisgeloup, en 1930, dos pequeñas esculturas sobre las que apenas hay comentarios y, menos, estudios específicos, las tituladas *Pareja*²⁵ y *Busto de mujer*. La ejecución es coetánea de las *Estatuas Palo*.

²⁵ Museo Picasso, París. Madera de pino tallada, 10'5 x 3'5 x 2'2 cm. KB 26;WS 103;MPP 285.

La composición de la primera de esas esculturas, *Pareja*, responde a un tema frecuente en las últimas décadas del siglo XIX y la primera del XX, primero con el título alegórico de *La Primavera eterna*; después con la denominación directa de *El beso*. Rodín realizó grupos muy parecidos con los dos títulos²⁶, en 1884 y 1886; y Constantín Brancusi incorporó el segundo a las vanguardias²⁷, en 1907.

La interpretación de Picasso no tiene nada que ver con las fusiones de masas pro impresionistas de Rodín ni con las esquematizaciones cúbicas de Brancusi. No hay vínculos estilísticos de ningún tipo. La relación que mantienen entre ellos es conceptual, relativa al interés por la unión de los cuerpos, por la entrega apasionada que convierte a dos personas en una sola. Una pareja abrazada y besándose era un tema de la vida cotidiana que, liberada de los tapujos, trascendió a la dimensión estética por medio del arte, al que proporcionó una nueva posibilidad de interpretación, la unión física de volúmenes independientes, ofrecida como una continuidad que expresa en tal sentido su máximo logro.

Picasso dispuso la composición en función de volúmenes amplios y sin concesiones a los detalles. La flexión de las dos figuras, la femenina con las piernas abiertas, en uve, como se ve en las pinturas prehistóricas levantinas, la masculina entre ellas, y las

²⁶ NERET, Gilles: *Auguste Rodín*; Colonia, Lisboa, Londres, Nueva York, París y Tokyo, Taschen, 2002, Págs. 66 y 67.

²⁷ READ, Herbert: *La escultura moderna*; Op. Cit. Págs. 79 a 83.

dos verticales, origina la sensación de estabilidad proporcionada por una base amplia que, en realidad, no es tal, sino inestabilidad debida a la postura y la acción, más próxima al erotismo y la práctica sexual. La unión de los torsos, derechos, erguidos, apenas distinguidos entre sí por un sutil rebaje vertical y por la presencia de los volúmenes comprimidos de los pechos de la mujer, emerge como un auténtico eje en torno al que adquieren significado cuantos elementos participan en la composición. Los brazos de las dos figuras actúan como abrazaderas circulares y entrelazadas en la parte superior. La aparente autonomía evita la rápida identificación de los que corresponden a cada una. Picasso creó con ellos otra base virtual, esta vez para las cabezas, representadas por un volumen esférico interrumpido en la parte superior por un violento corte de gubia en forma de uve, que lo divide en dos y permite la completa unión en el tercio medio y la parte inferior.

Dejó visibles los golpes de gubia en todas las superficies, no contrastó ninguna textura, de modo que la unificación es más efectiva y los volúmenes se manifiestan en una visión de conjunto supeditada a la consistencia del núcleo central, que se mantiene inalterable en la proyección vertical del grupo. No hay concesiones al natural, ni siquiera en la composición, resuelta con dos secuencias incompatibles, la apertura de piernas de la mujer y la conjunción del hombre junto a la elevación de los torsos y la fusión apasionada de los brazos. La interacción de dos puntos de vistas simultáneos recuerda, de nuevo, el inorganicismo de las antiguas estatuas iberas, a las que no remite en nada más, pues el tema procede de la modernidad parisina y la concepción de los

volúmenes tallados deriva de las adiciones de elementos diversos de las últimas vanguardias.



Lám. 29- Picasso, *Pareja*, Boisgeloup, 1930.

XIX El primer estado escultórico de una aplicación histórica, *Busto de mujer*.

La relación de *Busto de mujer*²⁸ con las esculturas anteriores es debida a su condición de talla y a la factura en Boisgeloup en la misma cronología, porque, por lo demás, presenta importantes diferencias, sobre todo, en lo que concierne a la elección de la referencia; del modelo de partida para la aplicación del sistema, ajeno al legado histórico artístico; y, en función de esto, al desarrollo intuitivo y plástico de las cualidades formales predeterminadas.

El busto y el cuello, completamente informes, presentan un escalonamiento superior en el lateral izquierdo y un rebaje en leve diagonal en la parte superior derecha, que, por la transición de los volúmenes, corresponderían a la vista frontal y lateral de un mismo cuerpo, definido a la vez de frente y de perfil. El único elemento que tiene una mínima correspondencia con el natural, y eso una vez completado el sentido de los volúmenes por la presencia de la cabeza, es la diagonal de la parte superior derecha, que por alusión remite a la línea dorsal. La esquematización es máxima. Picasso no representó ni aludió a detalles anatómicos concretos. El busto constituye una base abstracta, en la que ni siquiera tienen una

²⁸ Museo Picasso, París. Madera de pino tallada, 13 x 5 x 2'5 cm. KB 74; WS 102;MPP 284.

presencia clara los pechos, tan importantes, por su valor erótico, en casi todas sus representaciones femeninas. Sólo la asimilación del escalonamiento de la posible e indefinida silueta del primer perfil, el izquierdo, con la línea dorsal, en el lado contrario, aludiría a unos pechos que, en cualquier caso, ni están representados, ni se interpretan por mucha imaginación que se ponga.

La cabeza está desplazada respecto de los dos rayos de visión identificados en la constitución del busto. Queda en un punto intermedio que implica a un tercer rayo central de visión, gracias al cual funciona la yuxtaposición anterior. Es una bioforma simple, que asemeja la estructura de una cabeza con un movimiento gestual de los volúmenes. La proyección de éstos en continuidad sobre las modulaciones que marcan los perfiles posibilita la identificación de dos niveles, informes en sí, que, superpuestos, y con las aproximaciones convenientes, prefiguran la cara y el casco craneal con la frente y la nariz como prolongación de ésta. La transformación de la masa informe en una forma reconocible sorprende por la economía de medios y la ausencia de detalles. La prolongación y la caída natural del volumen que remite, imaginariamente, a la nariz, es fundamental. Tanto como la incisión en diagonal ascendente hacia el interior que, en el lado izquierdo, debajo del desnivel de la frente, alude a la situación del ojo. Esas dos aproximaciones articulan el rostro y le proporcionan sentido. La mujer no tiene ojos, o, si acaso, solo el esbozo de uno; ni boca, ni nada reconocible.

La presencia del volumen prominente y cortado en ángulo en la parte inferior, con el que aludió a la nariz, completa el sentido semiesférico de la línea de silueta marcada por la arista que separa los niveles de la cara y la cabeza y posibilita la representación de la mandíbula y, con el corte recto trasero, del pelo. La eficaz modulación de la superficie, el fuerte claroscuro aportado por las depresiones debajo y en el perfil izquierdo de ese volumen, y el más agresivo de la incisión del ojo, con el único corte contundente en superficie, pues el que separa la mandíbula del cuello es suave, apenas perceptible, asumen el carácter de la configuración.

Parece que la madera es una materia mutable, en plena transformación. La presencia de los golpes de gubia y los cortes de los cuchillos unifica las superficies y contribuye a ese efecto de conjunto, importante para la expresión de los volúmenes informes y las asociaciones de las que depende la progresiva formación de la figura.

Picasso radicalizó la directriz de las líneas derivadas de las leyes de la composición fotográficas, fundamentales en la configuración del busto del lienzo titulado, *El escultor*²⁹, en París, en 1931; y estableció el antecedente inmediato de los tres ejemplares de *Cabeza de María Teresa Walter*³⁰, que modeló en yeso en Boisgeloup, en 1931, y expuso en el Pabellón de España, en la Exposición Universal de París, en 1937. Esto la confirma

²⁹ Museo Picasso, París. Óleo sobre contrachapado, 128'5 x 96 cm. Z VII, 346; MPP 135.

³⁰ WS 131, 132 y 133.

como uno de los primeros estados de la aplicación que produjo algunas de las esculturas más personales e importantes de Picasso en los años previos al *Guernica*.



Lám. 30- Picasso, *Cabeza de mujer*, Boisgeloup, 1930.

Bibliografía.

- BARR, Alfred: Cubism and Abstract Art, Nueva York, MOMA 1936^[1]_{SEP.}
- BARR Alfred: Fyfty Years of his Art, Nueva York, MOMA, 1946, 1966 y 1974.
- BRASSAÏ: Conversations avec Picasso. París, 1964. Méjico: Turner, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- CAWS, Mary Ann: Dora Maar, con y sin Picasso. Barcelona: Ediciones Destino, 2000
- Documents. París, 1930.
- GOLDWATER, Robert: Primitivism in Modern Art, Nueva York, MoMA, 1938 y 1967.
- JANNEAU, Guillaume: L'Art cubiste. Theories et realizations, Étude critique, París, 1929.
- LUQUE TERUEL, Andrés: «Picasso, sistema creativo propio», Espacio y Tiempo, N ° 21, 2007.
- 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 del Museo e Instituto Camón Aznar, n.o 99, 2007.
- READ, Herbert: La escultura moderna; Londres, 1964; Barcelona, 1994.
- SPIES, Werner: La escultura de Picasso; Barcelona, Polígrafa, 1989.
- SPIES, Werner: Picasso sculpteur. París: Centre

Pompidou, 2000.

- WARNCKE, Carsten-Peter: Picasso, Colonia, Taschen, 1992^[L]_[SEP].
- WIEGAND, Wilfried: Pablo Picasso, Reinbeck, 1973^[L]_[SEP].