

# EREBEA

Revista de Humanidades  
y Ciencias Sociales  
Núm. 5 (2015), pp. 289-306  
ISSN: 0214-0691

## PICASSO, LOS VACIADOS DE MODELOS NATURALES Y OBJETOS REALES (EN BOISGELOUP, EN 1933 Y 1934, Y PARÍS, EN 1934 A 1937)

Andrés Luque Teruel  
*Universidad de Sevilla*

---

### RESUMEN

El artículo plantea el estudio de la escultura de Picasso creada mediante el vaciado de modelos naturales y objetos reales, en las localidades de Boisgeloup, en 1933 y 1934; y París, en 1934 a 1937. Las características del método, conocido desde la Antigüedad y rechazado en distintas épocas, incluidos los ámbitos naturalistas y realistas europeos del último cuarto del siglo XIX y principios del siglo XX, adquirieron una nueva carta de naturaleza con las propuestas de Picasso, a medio camino entre el ensayo, la búsqueda de un método y la creación.

---

### PALABRAS CLAVE

Picasso; Escultura; Vanguardia; Técnicas creativas.

---

### ABSTRACT

The present article studies the sculpture Picasso produced with natural model and genuine object molding in Boisgeloup, in 1933 and 1934, and Paris in 1934 to 1937. This model and molding technique, well-known since antiquity and rejected in naturalistic and realist European sculpture during the last quarter of the nineteenth century and the beginning of the twentieth, acquires a new nature in Picasso's work.

---

### KEYWORDS

Picasso; Sculpture; Avant-garde; Creative techniques.

Fecha de recepción: 24 de abril de 2015

Fecha de aceptación: 30 de octubre de 2015

---



El vaciado de modelos naturales o de objetos reales es un procedimiento creativo como otro cualquiera. Es cierto que la simple reproducción mecánica, el objetivo de suplantación mediante la réplica de un elemento con sus condiciones naturales u originales, la intención de presentar como concebido por el artista aquéllo que sólo ha sido reproducido por medios mecánicos, no supone un acto creativo en sí; no obstante, también lo es que si el artista determina una actitud en el modelo o altera el carácter del objeto, la réplica obtenida de ese original, siendo debida al procedimiento mecánico que no implica actividad artística, procede de una iniciativa creativa propia, de una manipulación personal sin la que jamás habría tenido ese sentido.

Eso es lo que hay que dilucidar. La modificación del artista sobre el modelo, la aportación creativa en la determinación de una composición concreta, de un sentido expresivo, de una derivación simbólica. En esas situaciones, el artista manipula a las personas o a los miembros físicos de éstas, les confiere rasgos que pertenecen a su concepción del arte, a él como artista, a su capacidad creativa, y no a aquéllas, que sólo los adoptan ocasionalmente y por indicaciones concretas; o varía las condiciones visuales de los objetos, que, aun manteniendo su aspecto, cambian las condiciones de su identidad original.

En esa transformación, por mínima que parezca, radica la creatividad del artista, que practica un arte conceptual, equiparable, en ello, con el arte concepto que utiliza objetos en uso de inutilidad y recontextualizados<sup>1</sup>. Si a éste se le valora la capacidad de transformación en función de la manipulación en el proceso de descontextualización, por los mismos motivos hay que reconocer la creatividad de los escultores que utilicen las técnicas de vaciado con esa intención.

El planteamiento es complejo, ambiguo quizás, y, por supuesto, relativo a la capacidad de percepción y el modo de ver el arte en la actualidad, lo que no quiere decir que en los años treinta del siglo XX ya se apreciase así, ni siquiera por la élite intelectual, por una minoría dentro de ésta, ni por el propio Picasso, que utilizó el procedimiento con otros propósitos.

Llegado a este punto surge una pregunta inevitable. ¿Cuál fue el objetivo de Picasso? Si quisiéramos suponer su intención entraríamos de lleno en la especulación; mas si analizamos su evolución técnica y, con ésta, el paso paulatino

1 El Arte Concepto se identifica con los Ready Mades de Marcel Duchamp en los que no intervinieron los procedimientos técnicos escultóricos y, en consecuencia, la manualidad del artista.

de la escultura modelada en yeso, en Boisgeloup, en 1930 a 1934, a la utilización de ese procedimiento de vaciado de elementos reales, y la introducción, coetánea, de texturas concebidas del mismo modo en algunos de los estados finales de dichas aplicaciones, lo que supuso el inmediato inicio de la escultura enciclopédica, fundamentada en la técnica mixta mediante modelado en yeso e integración de elementos reales en los originales, y, como consecuencia, de la línea alternativa concebida mediante originales formados por elementos reales ensamblados entre sí, convendremos que tal práctica, momentánea, ocasional, fue debida a la inquietud del artista, a su necesidad creativa en el ámbito técnico, al método de ensayo, error y hallazgo, que posibilitó y fundamentó la evolución indicada y las consiguientes renovaciones formales de la escultura de su tiempo.

#### I. UN PROCEDIMIENTO EMPLEADO EN LA ANTIGÜEDAD Y RECHAZADO EN EL SIGLO XIX.

La reproducción de modelos naturales y objetos reales como tales mediante el vaciado directo en bronce, vincula a Picasso con la escultura griega del siglo IV a. C, y, en concreto, con Lisítrato, hermano de Lisipo, que continuó la escuela realista iniciada por Alópeke. Blanco Freijeiro dijo que Lisítrato recurrió a los vaciados de los modelos vivos como medio auxiliar que le permitía el estudio de los rasgos y la personalidad para los retratos que modelaba después y resolvía con criterios artísticos<sup>2</sup>. Fuese ésa su intención o suplantara con tales vaciados a las obras modeladas, lo cierto es que el método era conocido de antaño. Pronto fue defenestrado y durante siglos ignorado como posibilidad artística.

Las enseñanzas académicas de mediados el siglo XIX lo recuperaron como parte del proceso de aprendizaje para la formación de los llamados escultores de estudio, esto es, de escultores preparados y especializados en los medios de reproducción mecánica al servicio de los escultores creativos que modelaban los originales y eran los responsables de la obra. La especialidad no estaba vinculada sólo a la fundición, también los había especializados en la reproducción de originales en piedra y en madera, esto mediante otros procedimientos.

El problema de esa época fue que algunos escultores, por lo general poco dotados artísticamente, recurrieron a este método con el objetivo de suplantar al modelado real, buscando el virtuosismo que no tenían como creadores. Eso afectó a escultores excepcionalmente dotados, pues el procedimiento quedó desacreditado y la sombra de la duda se proyectó sobre aquéllos que sí eran capaces de representar la realidad con un grado superior de veracidad. Desde ese momento, tuvo una consideración negativa que afectó, entre otros, a Rodín<sup>3</sup>, en

2 Antonio Blanco Freijeiro, *Arte griego*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956 y 1990, Pág. 336.

3 Tim Marlow, *Rodín*. Madrid: Editorial Libsa, 1992, Pág. 14.

París, y a Mateo Inurria<sup>4</sup>, en Madrid, acusados, injustamente, de engañar a los jurados de los premios nacionales con réplicas que suplantaban a los modelados naturales.

Antonio Susillo fue una excepción en las dos décadas finales del siglo XIX<sup>5</sup>. Recurrió a los vaciados de objetos reales como complemento de las composiciones en las que modeló del natural la anatomía humana, o, en las obras más avanzadas, para proporcionar texturas determinadas a dichos objetos complementarios. Puede verse en la textura de la viga del relieve de Daoiz en el monumento de la plaza de la Gavidia<sup>6</sup>; en el banco, la paleta y los pinceles de la estatua de Velázquez en la plaza del Duque; en las cadenas y la calabaza del grupo de Don Miguel de Mañara de los Jardines de la Caridad; y en la cruz del Crucificado de las Miele, todo en Sevilla, entre 1879 y 1896. Dada su capacidad para la representación del natural, y, teniendo en cuenta el carácter complementario de los objetos vaciados, muchas veces sólo en lo que concierne a las superficies aplicadas sobre soportes determinados, no fue censurado por ello.

Hasta ahora no se ha planteado tal coincidencia con la escultura de Picasso posterior a 1934, pese a la posible relación familiar de Picasso con María Luisa Huelin, segunda esposa de Antonio Susillo. Tal coincidencia no implica ninguna relación escultórica y, mucho menos, estética; sin embargo, es un antecedente muy próximo, que debe tenerse en cuenta. Es una cuestión interesante, pues estos vaciados de elementos físicos concretos y objetos reales, en 1933 a 1937, fueron fundamentales para el origen y desarrollo de la inminente escultura enciclopédica inventada por el propio Picasso.

## II. CONSIDERACIÓN DE WERNER SPIES.

Werner Spies fue de los primeros en valorar este antiguo procedimiento como un medio creativo de Picasso y, por extensión, como una posibilidad más del Arte Contemporáneo. Lo hizo con la contundencia de la inclusión de las obras configuradas así en el catálogo que elaboró junto a Christine Piot<sup>7</sup>, valoración suficientemente clara sobre la consideración que tuvo de las mismas; aunque, por otra parte, les restó importancia al no estudiarlas de modo específico en su texto.

<sup>4</sup> Francisco Zuera Torrens, *El escultor Mateo Inurria*. Córdoba: Excm. Diputación Provincial de Córdoba, 1985, Págs. 9 y 12.

<sup>5</sup> Fausto Velázquez, *La escultura sevillana en la época de la Exposición Ibero-Americana, 1900-1930*. Ávila: Diario de Ávila, 1989, Págs. 112 y 113.

<sup>6</sup> Fausto Velázquez, *La escultura sevillana en la época de la Exposición Ibero-Americana, 1900-1930*. Op. Cit. Lám. XXV.

<sup>7</sup> Werner Spies, *La escultura de Picasso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1971; y Barcelona, Polígrafa, 1989, Págs. 334, 337 y 338, y 381, 383. Werner Spies, *Picasso sculpteur*. París: Centre Pompidou, 2000, Págs. 355, 357 y 358.

Reparó en el procedimiento y lo valoró como medio creativo; mas no planteó la realidad del mismo en tanto que tal y, en consecuencia, su relación con otros dos que deben distinguirse, el ensamblaje directo de objetos reales entre sí y, por otra parte, el modelado que los integra con un propósito concreto. Son tres medios distintos por mucha relación que mantengan debido a la participación de elementos reales y al vaciado final de los originales. Cada uno de ellos exige unas disposiciones y habilidades y ofrece un alcance visual distinto. Confundirlos supone reducirlos a una misma problemática y no es así, cada procedimiento tiene sus condiciones naturales y éstas las exigencias oportunas según las distintas circunstancias.

Werner Spies tuvo en cuenta el vaciado de objetos reales en función de los dos últimos propósitos indicados de Picasso<sup>8</sup>, el ensamblaje directos de éstos, que, transformados con la nueva disposición, generaron configuraciones inéditas y reconocibles en la escala visual humana, véase como máximo ejemplo la famosa *Cabeza de toro*<sup>9</sup>; y la relación de los distintos objetos mediante partes modeladas en yeso, dos de las primeras *Figura femenina*<sup>10</sup> y *Busto de hombre barbudo*<sup>11</sup>, las dos en Boisgeloup, en 1933, procedimiento que el mismo artista denominó enciclopédico.

Habló siempre de acciones conjuntas, lo que no tuvo en cuenta fue el vaciado directo de objetos concebidos como tales, sin ninguna otra relación que la transferencia directa de los volúmenes, ofrecidos en sí mismos, como tales y nada más, a la dimensión estética. Respecto de la *Cabeza de toro* indicó que los dos objetos no estuvieron sujetos a ninguna transformación, sólo acoplados<sup>12</sup>; más ese acoplamiento, en sí mismo, ya supuso el establecimiento de una relación ajena a la propia naturaleza de cada objeto, por lo que es preciso señalarlo. Estos casos pueden distinguirse en concepto y forma de los ensamblajes y las esculturas enciclopédicas indicadas, a las que abrieron camino y aportaron las condiciones básicas para el objeto de sus respectivas configuraciones, por ello es conveniente su estudio individualizado.

8 Werner Spies, *La escultura de Picasso*. Op. Cit. Págs. 170 a 182.

9 Original formado por sillín de cuero y manillar metálico de bicicleta; Museo Picasso de París (MPP) 330. Edición de dos ejemplares en bronce, uno de ellos sin montar; Khanweiler y Brassai (KB) 187, Werner Spies (WS) 240.

10 Original enciclopédico en técnica mixta, 70 x 29 x 15 cm, MPP 311, KB 167, WS 151 I; ejemplar único en bronce fundido en 1981, 70 x 29 x 15 cm, MPP 1980-112, WS 151 II.

11 Original enciclopédico en técnica mixta, 85'5 x 47 x 31 cm, MPP 311, KB 169, MPP 312, WS 152 I; ejemplar único en bronce fundido en 1981, 85'5 x 47 x 31 cm, MPP 1980-113, WS 152 II.

12 Werner Spies, *La escultura de Picasso*. Op. Cit. Pág. 170.

### III. LA PRIMERA MANO VACIADA, EN BOISGELOUP, EN 1933-1934.

Picasso inició el vaciado y la fundición de objetos reales como complemento de las esculturas figurativas en las que derivó hacia las abstracciones orgánicas, en Boisgeloup, en 1933.

La *Dama oferente*, escultura importante en sí misma por sus valores plásticos y por cuanto representa por la exaltación de las fuentes iberas, primero como referente en el Pabellón de España de la Exposición Universal de París, en 1937; después, desde 1973, y ya para siempre, como incontestable símbolo funerario en el enterramiento del propio artista, en Vauvernagues, fue una de las primeras que incorporó uno de esos objetos vaciados, el jarrón. Por ese motivo, podría considerarse la primera escultura enciclopédica; mas el carácter plástico de la pieza ofrecida por la dama, independiente de la estructura física de ésta, formada por volúmenes orgánicos en extensión, que configuran la anatomía inorgánica, como tal, propia de la estatuaria ibera, la sitúan en un momento previo, en el que todavía prima el sentido del trabajo modelado, distinto a los experimentos de los vaciados de elementos y objetos reales aquí planteados.

La primera *Mano*<sup>13</sup> de una persona real vaciada por Picasso es de esa época, en Boisgeloup, en 1933 a 1934. Es una mano derecha vista desde arriba, relajada, con los dedos apoyados en el soporte y ligeramente recogidos. La densidad de la materia muestra la carnosidad de las personas vivas. El naturalismo es lógico, más que eso, no es tal, sino trasunto mismo de la realidad.

Es posible que sea la mano derecha del propio Picasso. Éste la dotó de un movimiento retraído, suave, interior, decidido en la definición de las condiciones de representación, casi imperceptible en lo que refiere a las circunstancias de la acción.

### IV. UN ELEMENTO PREVIO A UNA DE LAS PRIMERAS ESCULTURAS ENCICLOPÉDICAS, HOJA DE PLÁTANO, EN BOISGELOUP, EN 1934.

El origen del procedimiento como complemento de las últimas esculturas modeladas en Boisgeloup es claro, y, con esto, el de las esculturas enciclopédicas también.

La *Hoja de plátano*<sup>14</sup>, en Boisgeloup, en 1934, es un estado previo de la aplicación que produjo la enciclopédica *Mujer con follaje*, en el mismo año. Picasso ensayó el vaciado de la hoja, un material blando, difícil de manipular, con la intención de explorar la posible aportación de las texturas reales para la inmediata incorporación a la figura modelada.

13 Museo Picasso, París. Vaciado en yeso, 37 x 19'5 x 11 cm. KB 72; WS 222; Museo MPP 323.

14 Colección Particular, modelo intermedio en yeso, 20 cm. de altura. KB 172; WS 156. Colección Particular, modelo intermedio en yeso, 20 x 20 cm. WS 156 A.

El resultado fue espectacular en lo relativo a la belleza de la nueva forma, alterada respecto del modelo por el leve y afortunado deterioro de los pequeños lóbulos naturales del margen inferior derecho de la hoja. En principio, es posible que a Picasso le interesase más la textura proporcionada que la forma en sí de ésta. Una vez vaciada y reproducida se encontró con que el interés era doble, la investigación sobre el tratamiento de las superficies fue satisfactoria, produjo efectos válidos para el juego que pretendía establecer con la ambigüedad de los significados visuales de los objetos; y la plenitud de la forma reproducida, su grandeza compositiva y las posibilidades de inserción en composiciones más complejas, le permitirían elevar dicha condición a la completa transformación de la identidad de las formas.

#### V. UN NUEVO PASO, RELIEVE O LA MURALLA CHINA, EN PARÍS, EN 1934.

La escultura titulada, *Relieve*<sup>15</sup>, en París, en 1934, es una obra sugestiva, que se puede apreciar como lo que es, un vaciado en yeso de una construcción simple con un cartón replegado, distribuido en dos niveles, el alzado propiamente dicho y un borde horizontal superior, que hace las veces de entablamento simple o elemento sostenido, o, tal fue frecuente en Picasso, dotada de un sentido arbitrario, que Brassai<sup>16</sup> interpretó como trasunto de la *Muralla China*.

La diferencia con procedimientos anteriores radica en que, esta vez, Picasso no determinó la inversión de los valores plásticos de los elementos, ni manipuló el sentido de éstos, sino presentó el objeto tal cual, y dio a cada espectador la posibilidad de contemplarlo en sí y de otorgarle un significado particular, por supuesto, arbitrario.

En ella exploró las posibilidades expresivas de los fragmentos o porciones de la realidad que, descontextualizadas y vaciadas, ofrecen una imagen real pero, por incompleta, carente de contenido. Es una abstracción determinada con un elemento real fragmentario o manipulado con tal sentido, quizá como estudio para su incorporación en composiciones complejas. El caso es que el posible estudio expresivo forma parte de las indagaciones formales que corresponden a la aplicación de su sistema, bien como estado previo de algunos de los elementos integrados después en una misma obra, tal sucedió en los grandes cuadros desde principios de siglo, o como ensayos sobre las condiciones de los materiales básicos para ello.

15 Colección Particular. Yeso, 25 x14 x 2'5 cm. KB 179; WS 243.

16 Brassai, *Conversations avec Picasso*. París, 1964. Méjico: Turner, Fondo de Cultura Económica, 2002, Pág. 173.



## VI. APORTACIÓN A COMPOSICIONES CON CRITERIOS CREATIVOS, TRES PEQUEÑOS ELEMENTOS, EN PARÍS, EN 1934.

Las condiciones son similares en *Tres pequeños elementos*<sup>17</sup>, en París, en 1934.

Picasso vació en yeso tres unidades distintas, dos de ellas formadas por la superposición de catorce piezas planas y cuadradas, éstas con el grosor y la forma adecuada para dejar espacios equivalentes entre unas y otras. El resultado fue el de dos unidades prismáticas debidas a la repetición de un mismo elemento superpuesto en sentido vertical. La alternancia de las piezas planas y los espacios intermedios genera un fuerte claroscuro, que proporciona la sensación de una torre provisional o, según se mire, de un objeto plegado y susceptible de modificación.

Los originales fueron distintos, pues una de ellas tiene la base más ancha, y, aunque esto sea circunstancial respecto de la afirmación anterior, está cortada en forma de herradura un tanto irregular. Se presenta con un triple frente regular y ochavado, y el correspondiente invertido trasero, que producen el efecto de acomodo superficial de algunos edificios modernos articulados en planta y desarrollados en altura.

La tercera unidad vaciada tiene una forma cónica orgánica e interrumpida en la parte trasera, en la que interviene un pie derecho en forma de ángulo. La relación de ese elemento, rígido, con la forma orgánica y abstracta que lo antecede y parece que lo sobrevuela, convierte a lo que sería un cuerpo geométrico definido en una porción superficial en la que destacan el movimiento libre de las superficies lisas y la necesidad de un apoyo tectónico lógico. La identificación del objeto original, o mejor dicho, del material fraccionado sobre el que realizó el vaciado, es compleja.

Picasso las colocó alineadas en un mismo plano horizontal. El desarrollo vertical de las dos unidades formadas por las cuadrículas apiladas enmarca a la proyección orgánica central, que establece un eje de simetría, en el que los espacios vacíos intermedios intervienen como un elemento más de la composición y en equivalencia con los del ritmo interno de las primeras.

Lo más interesante es la relación de las unidades entre sí, y no ya por las cualidades de éstas y el resultado de la composición, calculada, simétrica, pese a las irregularidades en las que, en principio, deberían ser análogas, sino por una cuestión conceptual de mayor relevancia, la intervención del procedimiento como una fase más en un proceso compositivo superior, que trasciende a la mera reproducción de formas mediante medios mecánicos.

Ese proceso se manifiesta aquí como tal, con independencia de la aplicación del sistema creativo de Picasso, fundamentado en las variaciones de índole plástica sobre las cualidades formales de las referencias elegidas. Por ese motivo, imperan las claves estéticas de la composición, intelectual, abstracta, distante, reposada, elegante, cuyo sistema de relaciones supera la información visual de las unidades vaciadas.

17 Colección Particular. Vaciado en yeso, 8 cm. de altura. KB 178; WS 244.

El grupo supuso el paso previo a la incorporación del procedimiento de vaciado a la aplicación del sistema que, mediante la creatividad técnica y las soluciones mixtas, llevó a Picasso a la escultura enciclopédica.

#### VII. LA FUERZA EXPRESIVA DE PAPEL ARRUGADO I Y II O MONTAÑAS I Y II, EN PARÍS, EN 1934.

Brassaï<sup>18</sup> interpretó las pequeñas esculturas tituladas *Papel arrugado I*<sup>19</sup> y *Papel arrugado II*<sup>20</sup>, en París, en 1934, como trasunto de sendas montañas.

Ello fue debido a que Picasso, consciente de las posibilidades que el antiguo método de vaciado de objetos reales podía proporcionarle para la definición de un procedimiento inédito, el enciclopédico, que le permitiese la aplicación de su sistema en el doble ámbito creativo de las soluciones técnicas y las formas determinadas por las variaciones formales correlativas, experimentó con la proyección volumétrica de los papeles arrugados y los efectos de las texturas proporcionadas por esta manipulación.

No se trata sólo de la simple reproducción de superficies interesadas o atractivas, de las aportaciones de nuevas texturas que utilizaría en los distintos niveles de acabado de las esculturas modeladas con yeso, lo fundamental de estos vaciados es que originaron formas concretas que, sin correspondencia en la escala humana, proporcionan, por un lado, un nuevo sentido de la escultura, informe; y, por otro, la posibilidad de incorporación de cualquier forma obtenida mediante un molde como parte activa en la configuración formal de las esculturas modeladas.

El procedimiento, aún en la fase de experimentación inicial, es mucho más complejo que la simple incorporación de las irregularidades táctiles en los acabados superficiales.

Picasso experimentó en dos sentidos, en *Papel arrugado I* hizo una bola con el papel y, una vez alterada la superficie natural por multitud de pliegues y arrugas, lo abrió sin extenderlo del todo, manipulando los accidentes provocados en la materia con dos intenciones, la distribución de los volúmenes, de modo que las irregularidades compensen el carácter más pesado de la parte inferior, que sirve de base, y, al mismo tiempo, permitan la proyección ascendente del resto, movida en dos direcciones inscritas en la disposición rectangular del formato, alterado en la transcripción plástica del vaciado; y la incidencia de los pliegues, tanto en la concentración como en la profundidad de los mismos, con criterios claroscuros complementarios.

18 Brassaï, *Conversations avec Picasso*. Op. Cit. Pág. 173.

19 Colección Particular. Vaciado en yeso, 21 x 16 x 5 cm. KB 177; WS 245.

20 Museo Picasso, París. Donación Marina Ruiz Picasso. Yeso, 11 x 31'5 x 24 cm. KB 176; WS 246.

En *Papel arrugado II* actuó con distinto criterio. Realizó el molde sobre la bola de papel cerrada y, posiblemente, rellena, dado el aspecto denso de la forma obtenida. La composición, centrípeta, saca partido a la dirección de los pliegues en dirección concéntrica. Las irregularidades de éstos determinan el aspecto informal de la configuración, debida, como en el estado anterior, a la creatividad del artista, que la dispuso en condiciones concretas, ajenas al estado natural de la materia. El vaciado, mecánico como tarea de reproducción, sólo es una parte de un proceso creativo más amplio, fundamentado en los niveles intelectivos en los que Picasso dispuso las condiciones del original.

#### VIII. TESTIMONIOS DE LA REALIDAD, LA MANO DERECHA DE DORA MAAR Y LAS DISTINTAS MANOS DE PICASSO, EN PARÍS, EN 1937.

Picasso comentó en varias ocasiones el interés que le causó la capacidad expresiva de las manos de la fotógrafa y pintora Dora Maar. Tanto le gustaron, desde el día que la conoció, en la mesa de un bar, que les dio categoría de elemento representativo en un número considerable de pinturas, entre ellas las tituladas, *Dora Maar con uñas verdes*<sup>21</sup>, en 1936; *Retrato de Dora Maar*<sup>22</sup>, en París o Mougins, en 1937; y *El jersey amarillo*<sup>23</sup>, en Royan, firmada el día treinta y uno de octubre de 1939.

No extraña, pues, que decidiese el vaciado directo de una de ellas, origen de la escultura conocida como *Mano derecha de Dora Maar*<sup>24</sup>, fechada el día trece de marzo de 1937. Picasso la presentó extendida sobre un soporte de base, de modo que las características físicas destacan sobre el movimiento y la capacidad de transformación, tan representativa ésta de la personalidad de Dora Maar. En esto consiste la aportación creativa de Picasso, en la disposición física carente del impulso vital que le corresponde y la caracteriza.

Las últimas obras vaciadas de Picasso, entendidas como tales, y excluyendo todos aquellos componentes de las esculturas enciclopédicas, fueron dos juegos completos de sus manos y dos versiones de la derecha en distintas actitudes.

El primero de esos juegos, esto es, el vaciado de las dos manos en condiciones análogas de representación, *Mano derecha de Picasso I*<sup>25</sup> y *Mano izquierda de Picasso I*<sup>26</sup>, en 1937, asume, a la vez, el reposo de las palmas y la completa alineación de

21 Mary Ann Caws, *Dora Maar, con y sin Picasso*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000, Pág. 56.

22 Museo Picasso, París. Óleo sobre lienzo, 92 x 65 cm. Z VIII, 331; MPP 158.

23 Colección Heinz Berggruen, Ginebra. Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm.

24 Colección Particular, vaciado en yeso, 17'5 x 12 x 7 cm. Colección Particular, un ejemplar en bronce, 17'5 x 12 x 7 cm. WS 168 A.

25 Colección Particular, vaciado en yeso, 21 x 14'5 x 8 cm. Colección particular, edición de un ejemplar en bronce, 20'5 x 14'3 x 9'5 cm. WS 220 A.

26 Colección Particular, vaciado en yeso, 21 x 15 x 5 cm. Colección Particular, edición de un ejemplar en bronce, 20'5 x 15'5 x 4 cm. WS 220 B.

los dedos, y el movimiento aportado por las diagonales debidas al desplazamiento de las muñecas hacia el interior de cada una. De ese modo, adquieren un sentido que proporciona movimiento a los elementos reales, presentados en reposo, con toda su crudeza.

El segundo juego, *Mano derecha de Picasso II*<sup>27</sup> y *Mano izquierda de Picasso II*<sup>28</sup>, en 1937, las reproduce erguidas, verticales, con los dedos juntos y relajadas. La ausencia de acción, de tensión, posible ésta incluso en el reposo, muestra la realidad con una intensidad tal que se convierten en testimonios de la identidad física de Picasso. Es como si éste dejara, de modo consciente, la prueba física de las manos que crearon tantas obras de arte. Una especie de yo creativo con el que reafirmó su identidad de cara a la posteridad. Por ese motivo, no extraña que Kahnweiler y Brassai reprodujeran la segunda en la portada de su libro *Les Sculptures de Picasso*, en París, en 1948.

La única suelta, *Mano derecha de Picasso III*<sup>29</sup>, en París, en 1937, no concuerda con ninguna de las anteriores. El aspecto, más ancho, con los tejidos un tanto dispersos, es debido a la acción del artista, en este caso como tal y a la vez como modelo, que apretó sobre la superficie con tal intensidad que produjo la deformación.

El último vaciado, *Puño derecho de Picasso*<sup>30</sup>, insiste en esos términos. El carácter cerrado y volumétrico de la obra resultante, de la réplica del puño original, asume la condición creativa de la composición. El artista cerró y apretó su mano con fuerza, tanta que el vaciado muestra la acción y el impulso vital que la propicia con precisión equivalente a la nitidez de los detalles anatómicos en esas circunstancias. Tejido muscular, tendones, venas y articulaciones, confluyen en sentido centrípeto. Ésa es la diferencia con la anterior, la dirección del impulso, antes exterior, hacia la superficie que comprime y deforma; ahora interior, sobre sí mismo. Los efectos son opuestos, el primero expansivo; éste retraído.

27 Colección Particular. Vaciado en yeso. WS 224.

28 Colección Particular, vaciado en yeso, 19'8 x 10 x 5 cm. Colección Particular, edición de un ejemplar en bronce. WS 220 C.

29 Museo Picasso, París. Vaciado en yeso, 20'5 x 14'2 x 3'4 cm. WS 220; MPP 220.

30 Museo Picasso, París. Vaciado en yeso sobre madera y metal, 9'2 x 28'5 x 10 cm. WS 221; MPP 322.



Lámina 1. Picasso, *Mano*, Boisgeloup, 1933- 1934.

Picasso vació una mano relajada, carnosa, suavemente apoyada en el soporte.

Es la primera que reprodujo por este procedimiento y la pudo obtener de la suya. El criterio de la representación asume dos condiciones, la determinación de una actitud concreta, responsable de la composición, y la reproducción directa del original que ésta ofrece. Es, por lo tanto, un testimonio de la realidad, que reproduce tal cual y, a la vez, modificada por tal disposición.



Lámina 2. Picasso, *Hoja de plátano*, Boisgeloup, 1934.

Picasso trabajó de modo alternativo en la obtención de nuevas texturas, y vaciados como éste le proporcionaron hallazgos formales que pronto incorporó al novedoso procedimiento técnico enciclopédico.



Lámina 3. Picasso, *Relieve*, París, 1934.

El fragmento descontextualizado y vaciado mantiene la equivalencia de principios, la realidad y la relatividad de la disposición.

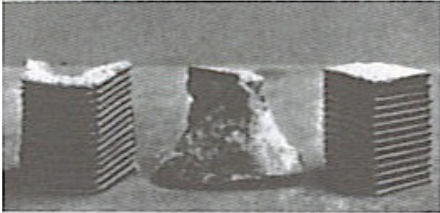


Lámina 3. Picasso, *Tres pequeños elementos*, París, 1934.

La alineación aporta relaciones compositivas ajenas a la identidad real de los originales reproducidos.



Lámina 3. Picasso, *Papel arrugado I*, París, 1934.

El tratamiento del volumen en el frágil original de papel se equipara a la importancia de las texturas en la réplica vaciada.

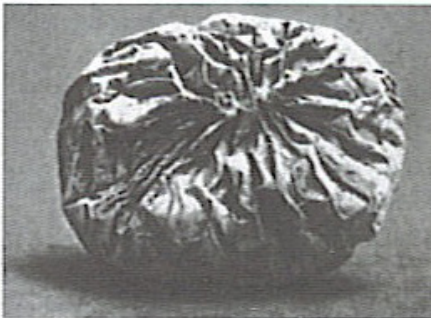


Lámina 3. Picasso, *Papel arrugado II*, París, 1934.

El estudio volumétrico es evidente y equiparable al táctil.





Lámina 4. Picasso, *Papel arrugado II*, París, 1934.

El papel relleno adquirió la densidad oportuna para la constitución volumétrica que rige el sentido de los pliegues. El resultado fue una escultura definida, cerrada en sí misma; mas con movimiento y expresiva.



Lámina 5. Picasso, *Mano izquierda de Dora Maar*, 13 de marzo de 1937.

Picasso siempre mostró un gran interés por la belleza y la expresividad de las manos de Dora Maar. El carácter alargado, aun afilado de los dedos que aparecen en la réplica escultórica es común a los finos trazos que mostró en primer plano de varias pinturas.



Lámina 6. Picasso, *Mano derecha de Picasso I*, 1937.



Lámina 6. Picasso, *Mano izquierda de Picasso I*, 1937.

El ligero y hábil desplazamiento de las muñecas proporciona un movimiento conceptual, que complementa el carácter estático y relajado de la disposición del miembro natural.





Lámina 7. Picasso, *Mano derecha de Picasso II*, 1937.



Lámina 7. Picasso, *Mano izquierda de Picasso II*, 1937.

La verticalidad de la mano aporta un carácter neutro a la composición, que potencia el realismo de la réplica. Ésta se presenta así como un testimonio histórico de la realidad física del propio artista. Son las manos que crearon tantas obras de arte.



Lámina 8. Picasso, *Mano derecha de Picasso III*, París, 1937.

El impulso de la mano sobre la superficie produce la deformación de la materia y esto modifica las condiciones naturales del miembro vaciado.

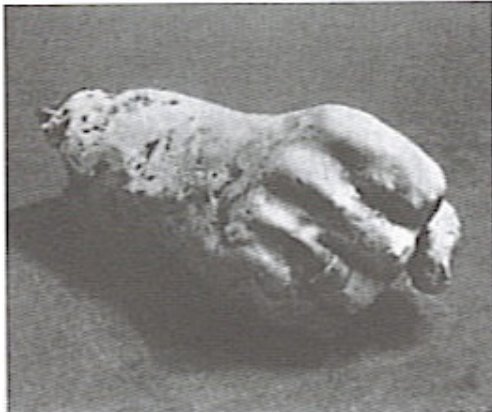


Lámina 8. Picasso, *Puño derecho de Picasso*, 1937.

La mano apretada determina un movimiento centrípeto, debido a la pose concreta que proporciona la composición.