

Picasso, escultura modelada en Boisgeloup, en 1930 a 1934

Picasso, sculpture in Boisgeloup, in 1930 to 1934

Picasso, escultura modelada em Boisgeloup, em 1930 até 1934

Picasso, sculpture modelée à Boisgeloup, de 1930 à 1934

Пикассо, скульптура, смоделированная в Boisgeloup, в 1930-1934 годах

LUQUE TERUEL, Andrés¹⁸⁰
Universidad de Sevilla, España
luquete@us.es

Fecha de recepción: 14/02/2021
Fecha de aceptación: 12/05/2021



Resumen

La nueva escultura modelada de Picasso en Boisgeloup muestra un sólido dominio estructural y el conocimiento de la estatuaría clásica como punto de partida para la deformación orgánica que lo llevó a una nueva renovación formal. Aquí se plantea el análisis exhaustivo de esos

¹⁸⁰ Andrés Luque Teruel es Doctor en Historia del Arte y Profesor Titular en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla desde 1999, Centro del que ha sido Secretario en 2015-2018; y Vicedecano de Estudiantes, Movilidad y Prácticas Externas, en 2018-2021. En la actualidad es Director del Secretariado de Relaciones Institucionales de la Universidad de Sevilla. Su actividad está avalada por una Mención Especial del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 1999; y la Excelencia Docente de la universidad de Sevilla, 2006.

originales planteamientos del natural, en los que el paso gradual hacia las abstracciones orgánicas y la definición de configuraciones estructurales propias, muestran la extrema audacia creativa del artista, lo avalan como escultor en el amplio sentido del término y lo sitúan en el extremo vanguardista que siempre lo caracterizó. Una diferencia importante con otros estudios previos es la revisión analítica de todas estas esculturas por orden cronológico, sin omisiones por razones de categorías de ningún tipo, circunstancia que sin duda contribuye a un conocimiento más profundo del conjunto de esculturas, pues permite establecer una secuencia objetiva de las aportaciones, con la consiguiente secuencia en la aparición y el desarrollo de los distintos recursos técnicos y plásticos.

Palabras claves

Picasso, Escultura, Vanguardias, Abstracción Orgánica.

Abstract

The new Picasso's sculpture shape in Boisgeloup sign a solid structural dominion and classical statuary knowledge as departure point for organic deformation for a new formal renovation. The natural original concept, the gradual pace toward organic abstraction and the definition of a proper structural shape, show the maximum artist's creative boldness how commerce as sculptor and place in the avant garde extreme who always distinguish. An important difference with other previous studies is the analytical review of all these sculptures in chronological order, without omissions for reasons of categories of any kind, a circumstance that undoubtedly contributes to deeper knowledge of the set of sculptures, since it allows to establish an objective sequence of the contributions, with the consequent sequence in the appearance and development of the different technical and plastic resources.

Key words

Picasso, Sculpture, Avant-Garde, Organic Abstraction.

Resumo

A nova escultura modelada de Picasso em Boisgeloup mostra um sólido domínio estrutural e o conhecimento da estatúaria clássica

como ponto de partida para a deformação orgânica que o levou a uma nova renovação formal. Aqui se propõe a análise exaustiva dessas originais concepções do natural, nas que o passo gradual até as abstrações orgânicas e a definição de configurações estruturais próprias, mostra a extrema audácia criativa do artista, o avalizam como escultor no amplo sentido do termo e o situam no extremo vanguardista que sempre o caracterizou. Uma diferença importante com outros estudos prévios é a revisão analítica de todas estas esculturas por ordem cronológica, sem omissões por razões de categorias de nenhum tipo, circunstância que sem dúvida contribui a um conhecimento mais profundo do conjunto de esculturas, pois permite estabelecer uma sequência objetiva das contribuições, com a conseguinte sequência na aparição e o desenvolvimento dos diferentes recursos técnicos e plásticos.

Palavras chaves

Picasso, Escultura, Vanguarda, Abstração Orgânica

Résumé

La nouvelle sculpture modelée de Picasso à Boisgeloup montre une solide maîtrise structurelle et la connaissance de la statuaire classique comme point de départ de la déformation organique qui l'a conduit à une nouvelle rénovation formelle. Voici l'analyse exhaustive de ces approches originales de la nature, dans lesquelles le pas progressif vers les abstractions organiques et la définition de leurs propres configurations structurelles, montrent l'extrême audace créatrice de l'artiste, le montrent comme sculpteur au sens large du terme et le placent dans l'extrême avant-garde qui l'a toujours caractérisé. Une différence importante avec d'autres études antérieures est l'examen analytique de toutes ces sculptures dans l'ordre chronologique, sans omissions pour des raisons de catégories de toute nature, une circonstance qui contribue sans aucun doute à une connaissance plus approfondie de l'ensemble des sculptures, car elle permet d'établir une séquence objective des contributions, avec la séquence conséquente dans l'apparition et le développement de différentes ressources techniques et plastiques.

Mots clés

PICASSO, SCULPTURE, AVANT-GARDES, ABSTRACTION ORGANIQUE

Резюме

Новая смоделированная скульптура Пикассо в Буазгелупе демонстрирует сильное структурное мастерство и знание классической статуэтки в качестве отправной точки для органической деформации, которая привела его к новому формальному обновлению. Здесь приводится исчерпывающий анализ тех оригинальных подходов к естественному, в которых постепенный переход к органическим абстракциям и определение собственных структурных конфигураций показывают крайнюю творческую смелость художника, одобряют его как скульптора в широком смысле этого термина и ставят его в авангардный край, который всегда характеризовал его. Одним из важных отличий от других предыдущих исследований является аналитический обзор всех этих скульптур в хронологическом порядке без каких-либо упущений по категориям, что, несомненно, способствует более глубокому пониманию комплекса скульптур, поскольку позволяет установить объективную последовательность вкладов с последующей последовательностью появления и развития различных технических и пластических ресурсов.

слова

Пикассо, Скульптура, Авангард, Органическая Абстракция.

Estado de la cuestión

En lo que refiere a las esculturas modeladas por Picasso en Boisgeloup, en 1930-1934, las distintas aplicaciones presentan secuencias amplias y completas, muy bien identificadas, en las que procedió sobre referencias naturales, unas veces resueltas como tales; otras como estímulos para las experimentaciones y las deformaciones biomórficas, en las que proyectó de distintos modos la naturaleza orgánica de las configuraciones y los elementos. Los términos fueron debidos a Christian Zervos, testigo excepcional junto a Daniel-Henri Kahnweiler y Gilberte Brassai del proceso creativo de las esculturas que Picasso modeló en barro o, sobre todo, en yeso entre 1928 y 1933¹⁸¹. Muchos de los estados de cada una de las series fueron recopilados por Christian Zervos¹⁸² y publicados en la revista *Cahiers d'Art* en París entre 1926 y 1960. Quedaron pendientes el análisis de la creatividad técnica, la sistematización de las cualidades formales y el establecimiento del alcance estético de los distintos estados en la relación que les corresponden dentro de cada serie. Por ese motivo, son convenientes los análisis formales por estricto orden cronológico, metodología que permitirá señalar la naturaleza de las aportaciones personales y el sentido de la evolución del artista en este ámbito plástico. La escultura modelada por Picasso en Boisgeloup está relacionada con una considerable cantidad de dibujos

¹⁸¹ Christian Zervos, *Sculptures des peintres d'aujourd'hui*, *Cahiers d'Art* 7, Vol. 3, (1928): 277. Christian Zervos, *Proyectos de Picasso para un monumento*, *Cahiers d'Art* 8/9, Vol. 4 (París: 1929): 341.

¹⁸² J. Mañero Rodicio, "Christian Zervos y *Cahiers d'Art*. La invención del Arte Contemporáneo", *Locus Amoenus* 10 (2010): 280.

escultóricos y esculturas del período comprendido entre 1927 y 1930, en las que Werner Spies distinguió tres grupos¹⁸³, el primero reconocible por la unidad de los volúmenes, densos, estereométricos, como se aprecia en los proyectos escultóricos *Las bañistas del Paseo de la Croisette*¹⁸⁴, firmados en Cannes en el mes de julio de 1927, bien estudiados por Christian Zervos¹⁸⁵, y en las esculturas *Bañistas (Metamorfosis I)* y *Bañista (Metamorfosis II)*, modeladas en París el año siguiente, que Peter Read identificó como alternativas al conocido *Monumento a Apollinaire* realizado con alambres soldados¹⁸⁶. El segundo grupo se distingue por la adición de volúmenes modelados independientes y ensamblados después, sistema anticipado en los dibujos *Escultura abstracta de Cannes I a IV* del año 1927, *Escultura abstracta de Dinard I y II*, y *Figura de Dinard I a XIII*, éstos del año 1928. El tercer grupo se caracteriza por las esculturas que respondiendo a ese sistema aditivo incluyeron además objetos reales con los que remitió a dobles significados visuales. Alfred Barr¹⁸⁷ las llamó esculturas metamórficas por su capacidad de transformación y Françoise Levailant¹⁸⁸ vio en ello un

¹⁸³ Werner Spies, *La escultura de Picasso* (Barcelona: Polígrafa, 1989), 97-117.

¹⁸⁴ Carnet número noventa y cinco o de Cannes. Antiguo Carnet número quince. Lápiz sobre papel, 30'3 x 23 cm. Zervos (Z) VII, 90 a 109; Geiser (G) 95; Museo Picasso de París (MPP) 1990, 107.

¹⁸⁵ Zervos, *Proyectos...*, 342-344.

¹⁸⁶ Herbert Read, *Picasso et Apollinaire. Les Metamorphose de la memoire, 1905-1973* (París: Jean Michel Place, 1985), 183.

¹⁸⁷ Alfred Barr, *Picasso, fifty years of his art* (Nueva York: 1946), 150.

¹⁸⁸ Françoise Levailant, "La danse de Picasso et le surrealisme", *L'Informatio d'Historie de l'Art*, (1966): 5.

estado transitorio en el que los apéndices son volubles y prefiguran transformaciones que nunca llegan a la escisión.

Werner Spies partió de esa suposición y apoyó la procedencia estructural del conocimiento y la admiración hacia la arquitectura megalítica¹⁸⁹; aunque todo quedase en la mera opinión, pues no aportó ninguna prueba documental ni argumentos que permitiesen fundamentarlo con la coherencia oportuna. Por eso no tiene justificación que John Golding lo admitiese sin más, como una máxima categórica que justificó con la equivalencia los signos neolíticos y la relación directa con Joan Miró¹⁹⁰. Influencia supuestamente común que Victoria Combalía apenas tuvo en cuenta cuando estudió los paralelismos y las influencias entre ambos pasados casi veinticinco años¹⁹¹ Werner Spies reconoció, por otra parte, que las deformaciones de estos dibujos y esculturas de Picasso buscan la proyección lineal de los contornos ininterrumpidos y responden a un método operativo que ya está definido en las esculturas *Bañista (Metamorfosis I y II)*, con las que sólo estableció las diferencias propias de la ejecución en distintos medios cuando los estados están resueltos con diferentes procedimientos¹⁹².

Francisco Calvo Serraller trató el tema como parte del reconocimiento de los artistas españoles contemporáneos a las Vanguardias Históricas internacionales, primero con un

¹⁸⁹ Spies, *La escultura...*, 97.

¹⁹⁰ Roland Penrose y John Golding (Coordinadores), *Picasso 1881/1973* (Barcelona: Gustavo Gili, 1974), 65. John Golding y Roland Penrose, *Picasso in Retrospect* (Granada: 1983), 67.

¹⁹¹ Victoria Combalía, *Picasso-Miró. Miradas cruzadas* (Madrid: Electa, 1998), 69.

¹⁹² Spies, *La escultura...*, 98.

texto formado por cinco ensayos relativos a la conciencia histórica y las consecuencias estéticas que le aportan carácter¹⁹³; y pasados unos años como comisario junto a Carmen Giménez de la exposición dedicada a Picasso en el Museo del Prado y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en cuyo catálogo afrontó directamente la posición de Picasso respecto de la historia¹⁹⁴. En una tercera aproximación derivó hacia la indagación en la fuerte personalidad del arte español¹⁹⁵. En todos estos textos afrontó problemas, paralelismos y deudas entre el presente como futuro y el pasado, en el segundo de ellos de modo específico en relación con la pintura de Picasso, lo que aportó claridad y marcó pautas que ahora nos ayudan al replanteo del análisis específico de sus esculturas.

En otra línea, Jorge Luis Marzo reflexionó desde una perspectiva ideológica y sociopolítica sobre la supuesta identidad hispana en la segunda mitad del siglo XX, intentando depurar características inherentes y separarlas de las malversaciones intencionadas¹⁹⁶. No son ensayos enfocados al análisis de la obra de Picasso, ni siquiera al contexto en el que significó; sin embargo, puede interesarnos su distanciamiento y la frialdad racional con la

¹⁹³ Francisco Calvo Serraller, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo* (Madrid: Alianza, 1988), 11-34.

¹⁹⁴ Francisco Calvo Serraller, “Picasso frente a la historia”, *Picasso: tradición y vanguardia* (2006): 27-73.

¹⁹⁵ Francisco Calvo Serraller, *La invención del Arte Español. De El Greco a Picasso* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013), 21-32.

¹⁹⁶ Jorge Luis Marzo, *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950* (Murcia: Cendeac, 2010). Jorge Luis Marzo, *La memoria administrada. El barroco y lo hispano* (Madrid: Katz, 2011).

que pretendió establecer criterios de demarcación que impidiesen que viésemos o, mejor dicho, imaginásemos o induyésemos a interpretaciones sesgadas.

Énfasis monumental a finales de 1930 y principios de 1931: La gran estatua; Bañista sentada; y Bañista tendida

La proyección lineal de las primeras estatuas modeladas por Picasso en Boisgeloup fue estudiada por John Golding, que estableció relaciones directas entre los dibujos de los carnets de 1928 y las esculturas de los años siguientes, sobre todo en las que dispuso adiciones de distintos módulos independientes ensamblados entre sí, lo que determina una condición distinta a la de las esculturas modeladas de modo integro según los principios tradicionales¹⁹⁷. Allan Bowness las distinguió como dos clases de esculturas por la distinta naturaleza de su concepción¹⁹⁸.

Werner Spies pensó que *La gran estatua*¹⁹⁹, la escultura de mayor tamaño de todas las que Picasso realizó en

¹⁹⁷ E. Cowling, E. y John Golding, *Picasso: Sculptor/Painter* (Londres: Tate Gallery, 1994). Andrés Luque Teruel, “Picasso, el desarrollo del sistema en la dimensión escultórica propia, de 1914 a 1924”, *Norba-Arte*, XXV, (2005): 199-217. Andrés Luque Teruel, “Picasso. Sistema creativo propio”, *Espacio y Tiempo*, nº 21, (2007): 95-121. Andrés Luque Teruel, “Picasso y Christian Zervos, los dibujos escultóricos del cuaderno de Cannes, en 1927, y las esculturas biomórficas modeladas en París, en 1928”, *Ars Longa*, nº 21 (2012): 407-428.

¹⁹⁸ A. Bowness, *Picasso's sculpture. Picasso in Retrospect* (Granada: 1983), 88-89.

¹⁹⁹ Colección Particular. Se conserva rota. Yeso 300 cm de altura aproximadamente. WS 107.

Boisgeloup²⁰⁰, fue consecuencia de la influencia del entorno en el artista²⁰¹. Según esto y la correspondencia con una serie de dibujos escultóricos, que estimó bocetos, fechados el día veintinueve de noviembre de 1930, estimó el modelado de la escultura en el mes de diciembre de ese mismo año. Identificó el alargamiento del cuerpo y los movimientos en los distintos estados del *Carnet de Dinard*, a los que dio categoría de estudios. Propuso una secuencia procedente de la madura definición personal, perceptible en la pintura titulada *El baile*, en 1925, anterior a las ideas surrealistas de Louis Aragon y André Bretón²⁰². Aún así, admitió la simpatía de Picasso hacia las propuestas de éstos, en algunos aspectos coincidentes con las definiciones formales propias; aunque pasados unos años compartió la opinión de Michel Leiris²⁰³, y admitió que dicho paralelismo y tal simpatía no lo vinculó con las alucinaciones surrealistas. Según Michel Leiris, y asumió Werner Spies, “sería un disparate ignorar el aspecto fundamentalmente realista en la obra de Picasso y pretender situar a éste en el ámbito de las alucinaciones fantásticas”.

Llevando el debate a unos términos generales previos al modelado de *La gran estatua* y *Bañista sentada*, hay que tener en cuenta que Maurice Jardot acotó la supuesta relación con el surrealismo, rechazada por Picasso excepto

²⁰⁰ Carsten-Peter Warncke, *Picasso* (Colonia: Taschen, 1992), 311-312.

²⁰¹ Spies, *La escultura...*, 133-134.

²⁰² Louis Aragon y André Bretón, *Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928)*, *La Révolution Surréaliste*, n° 11 (1928): 31.

²⁰³ Michel Leiris, *Toiles récentes de Picasso*, *Documents*, (1930): 57-70.

en unos dibujos de 1933²⁰⁴. En esa línea, Werner Spies dejó como incierto el posible intercambio de influencias entre Picasso y André Bretón; mas reclamó, con acierto, la supremacía creativa de Picasso sobre los surrealistas, pues éste había llegado antes que ellos a la fusión de las formas como origen del éxtasis y, con éste, a la evasión y el trance. Citó como la primera obra en la que sucedió esto a las *Bañistas* de Biarritz²⁰⁵, en 1918.

Por otra parte, tampoco puede pasarse por alto que Pierre Daix planteó la reflexión en otros términos, pues recordó que en el primer número de la revista surrealista *La revolución* aparece una construcción de Picasso, fechada en 1914, y que cuando Bretón defendió los fundamentos de la pintura surrealista lo hizo invocando a Picasso, de quien publicó *Las Señoritas de Aviñón* y tres pinturas cubistas y una de sus últimas obras, *La danza*²⁰⁶. Visto esto, y teniendo en cuenta que el término surrealista fue acuñado por Apollinaire en la época del cubismo, expuso que es clara la independencia de Picasso y el acercamiento de Bretón y los suyos a aquél.

Werner Spies indicó ciertos paralelismos de Picasso con Henri Laurens en lo que refiere a los planteamientos globales de los volúmenes; y estableció la influencia directa sobre Salvador Dalí, pues estimó las transformaciones orgánicas de éste, por ejemplo, las de *El gran masturbador*, debidas a los contornos aerodinámicos de los proyectos escultóricos de aquél. Además, afirmó la influencia de las deformaciones orgánicas de Picasso sobre Arp, Miró y

²⁰⁴M. Jardot, *Picasso: Peintures 1900-1955* (París: Museo de Bellas Artes Decorativas, 1955), 31.

²⁰⁵Z III, 237.

²⁰⁶Pierre Daix, *Picasso* (Barcelona: Planeta, 1991), 84.

Tanguy, cuyas miradas atendieron también a las asociaciones zoomórficas y vegetales de Kandinsky; y, sobre todo, en Alberto Giacometti, algunas de cuyas esculturas, en 1929 y 1932, remiten directamente a sus proyectos escultóricos de 1929.

Una vez planteado esto, Werner Spies retrocedió para buscar un origen en el procedimiento de Picasso, anterior al surrealismo²⁰⁷. Estimó que el antecedente inmediato de Picasso para estos proyectos escultóricos fue la figura del fondo de una pintura de Matisse, *Lujo I*²⁰⁸, en París, en 1907. Le atribuyó una “radical variación de la forma propuesta”, y, en sintonía con la opinión de Michel Leiris²⁰⁹, que recordemos había negado el vínculo de Picasso con los surrealistas.

Carsten-Peter Warncke supo distanciarse de modo oportuno y planteó sus análisis desde una perspectiva de conjunto superior a los estilos y pensó que “las variaciones sobre una forma básica marcan un retorno a ciertos temas, pero con una decisiva metamorfosis de la forma”²¹⁰. Esa capacidad de transformación fue decisiva para Rafael Jackson, que, teniendo en cuenta la independencia del artista, replanteó las aportaciones de Picasso como articulador del universo visual surrealista²¹¹, marco en el que pudiera interpretarse la ascendencia o prelación sobre las citadas esculturas de Giacometti, e incluso una relación

²⁰⁷ Spies, *La escultura...*, 101.

²⁰⁸ Museo Nacional de Arte Moderno. Centro Georges Pompidou, París. Óleo sobre lienzo, 210 x 138 cm. SM 109.

²⁰⁹ Leiris, *Toiles...*, 57-70.

²¹⁰ Warncke, *Picasso...*, 311-312.

²¹¹ R. Jackson, *Picasso y las poéticas surrealistas*, (Madrid: Alianza, 2003), 54, 90, 170 y 240.

inversa, tal dedujo entre *Bola en suspensión*, del año 1930, y *Bañista con pelota*, de aquél, en 1932. Como tuvo en cuenta Brigitte Baer²¹², tal condición, la capacidad de cambio o metamorfosis, relaciona el propósito de Picasso con una obra clásica con indudable repercusión, la *Metamorfosis* de Ovidio. Con ello concuerda la afirmación de Kenney²¹³ sobre Ovidio, recogida por Antonio Ramírez de Verger²¹⁴.

El original en yeso de *La gran estatua*, de tres metros de altura, se encuentra roto, fragmentado, desmontado. No hay noticia alguna sobre ediciones en bronce u otros materiales. El estudio formal completo sólo puede efectuarse con la ayuda de fotografías antiguas. En éstas se aprecian dos caracteres predominantes en la composición, el desarrollo en altura de los volúmenes en extensión, que proporcionan una figura esbelta y estilizada; y el delicado movimiento determinado por la postura en equilibrio.

Todo el peso del cuerpo apoya en una sola pierna, la izquierda, sobre la que se proyecta un eje, constituido por la alineación vertical de la cadera; el torso; los pechos, formados por grandes esferas alineadas en paralelo; el cuello, estilizado e informe; y la pequeña cabeza, una esfera pura, sin alusiones figurativas de ningún tipo. La pierna

²¹² Brigitte Baer, <<Creatividad, mitos y metamorfosis en los años treinta>>, en *Picasso Clásico* (Málaga: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente y Ayuntamiento de Málaga, 1992), 111-154.

²¹³ Kenney, <<The style of the Metamorphoses>>, en *Ovidio*, ed. Por W. Binns, W *Ovidio* (Londres y Boston, 1973), 132.

²¹⁴ A. Ramírez de Verger, <<El estilo de las Metamorfosis o el arte de contar un cuento>>, en *Ovidio. Metamorfosis*, (Madrid: Alianza, 1995), 31.

derecha, levantada y hacia detrás, propone un balancín tendente a establecer el equilibrio, en el que participan los brazos, informes, sin detalles ni manos, como apéndices en forma de segmentos de círculos, abiertos hacia el exterior y volteados hacia abajo; y los pechos, tan desarrollados y redondeados como firmes y contundentes.

La iconografía de la bañista, desnuda y jugando a la pelota, remite a las variantes de los *carnets* de Cannes y Dinard, en 1927 y 1928. Forma parte de una experimentación propia y el dibujo aporta claves fundamentales para el diálogo artístico establecido por Joan Miró en la pintura *Mujer sentada*²¹⁵, en 1932; y el dibujo *Sin título*²¹⁶, en 1934, éstos origen de nuevos modelos propios²¹⁷. La firmeza del modelado y la continuidad del relieve, planteado en extensión, mas atento a la continuidad estructural con intereses de naturaleza tectónica, la distinguen de los planteamientos de Henri Matisse, relacionados por Werner Spies, que subyacen en lo que refiere a la temática y el deseo de superación de la escala humana, que los dos artistas trascendieron con sus modificaciones plásticas y ninguno de los dos abandonaron como referencia ni como objetivo de representación.

El planteamiento tuvo continuidad en *Bañista sentada*²¹⁸, en 1931. La composición, sedente, reflexiva, introvertida, es la antítesis del movimiento extremo, exteriorizado, inestable y en equilibrio, y el carácter jovial y extrovertido

²¹⁵ Colección Particular. Óleo sobre tabla, 46 x 38 cm.

²¹⁶ Colección Particular.

²¹⁷ Combalía, *Picasso-Miró...*, 83-92.

²¹⁸ Museo Picasso, París; original en yeso, 35 x 23'2 x 30'5 cm; bronce, 34cm. de altura; KB 45; WS 105; MPP 288.Colección Particular, ejemplar único en bronce, 34 cm. de altura, WS 105.

de *La gran estatua*. La continuidad está determinada por las características de los volúmenes concebidos de modo continuo, en extensión; la coherencia de la definición anatómica, sujeta a una contundente y eficaz simplificación esencial, que rechaza los pormenores, e incluso las referencias genéricas que no sean imprescindibles; y el modelado estable, uniforme, basado en las superficies rugosas, con los accidentes propios del trabajo espontáneo que no necesita otro nivel de acabado.

El asiento es un bloque cúbico, que proporciona una base sólida, estable, cuya belleza, innegable, radica en la nobleza de las proporciones y en la naturaleza orgánica que la asocia al desnudo, resuelto en claves similares. La referencia natural prevalece pese a las condiciones que nos apartan de ella. Las proporciones de las piernas, anchas, bien formadas; y la estilización del torso, son factibles en la realidad. El aumento de volumen de los brazos y la estrechez de los hombros, también; sin embargo, rara vez aparecen juntos. Los pechos, redondeados, firmes y turgentes, responden a la constitución de los brazos y los hombros. El cuello, más pequeño y estrecho, suaviza el contraste en relación con el volumen del torso. La cabeza, pequeña, afín a éste, es una composición abstracta derivada de la estructura nariz frente madurada en las cabezas de María Teresa Walter; aunque, el cambio de escala de ésta, muy significativo, genera una cierta inquietud, tenida en cuenta por los surrealistas por la fuerza de la fusión y la ambigüedad de los contornos.

El desplazamiento de las piernas, la derecha adelantada, un poco abierta y con la rodilla desplazada hacia afuera; la izquierda, retrasada, cerrada ante la base y, por esto, más elevada, produce el de la cadera, corregido con la curvatura

del torso, en forma de piel de toro extendida, que recuerda los planteamientos de las pinturas griegas arcaicas y preclásicas, y resulta más pronunciado por el perfil derecho que por el izquierdo. Así consiguió la estabilidad, reforzada por los pechos, de la que parte el busto. A esa altura, el desplazamiento superior de la parte izquierda de la escultura es mínimo. Los brazos, caídos con naturalidad sobre las piernas, con las manos en las rodillas, hacen un doble juego, refuerzan la movilidad de la parte inferior de la composición y ayudan a establecer el equilibrio de la superior. La constitución de un orden figurativo, preeminente, la distingue de las deformaciones expresionistas de Henri Matisse, debidas a una concepción más tradicional de la figura, derivada de las tendencias francesas de principios de siglo.

Como indicó Werner Spies, *Bañista tendida*²¹⁹ está formada por cuatro elementos modelados unidos en dos puntos, tal se ve en un documento fechado el día trece de agosto de 1931²²⁰. La composición presenta dos unidades, la inferior con las piernas planteadas como dos volúmenes serpentiformes superpuestos, cuyo trazo sinuoso, delicado y sensual, aporta la información obviada por la radical abstracción orgánica de las dos unidades. El torso, con el cuello y la pequeña cabeza, inciden en el planteamiento casi abstracto de las formas orgánicas. La cuarta unidad, más abstracta aún, es una extensión ramificada y en disposición circular deformada, vencida hacia adentro en el punto lateral y exterior, sobre la cabeza, y alude a la intersección

²¹⁹ Colección Particular. Museo Picasso, París. Yeso, 23 x 71 x 31 cm; bronce, 23 x 72 x 31 cm. KB 65; WS 109; MPP 290.

²²⁰ MPP 1058.

de las dos manos. El doble resalte del lado contrario, pequeño, limitado, apenas intencionado, alude a los pechos. Ningún detalle confirma la identidad de los miembros, que se deducen por su situación en el conjunto, e incluso carece de manos (Fig.1).

Como las dos anteriores, es una escultura esbelta, trasunto en yeso de dibujos en el espacio, tal los metálicos más con las propiedades que le corresponden a este material. Las tres, pero en especial ésta, indican las diferencias, insalvables, con Matisse, que simplificó y alargó los cuerpos; mas, tal defendió Werner Spies, nunca llegó a las deformaciones ritmadas y convulsivas de los cuerpos o los objetos. Ésta se fundamenta con la segunda de las referencias, las leyes de la composición fotográfica en la aplicación del sistema.

Nuevas referencias Prehistóricas en 1931: La bañista de Boisgeloup y otras esculturas afines

El interés por las referencias de la Antigüedad más remota y de la Prehistoria europea, sobre todo, fue una constante, casi obsesiva, en Picasso. El mismo artista lo reconoció en numerosas ocasiones, por ejemplo a Gilberte Brassai²²¹, a quien expresó su fascinación por la metodología intuitiva, que estimó como la base creativa con mayor alcance expresivo.

La *Bañista de Boisgeloup*²²² está basada en las cualidades formales de las *Venus esteatopigias* del Paleolítico

²²¹ Gilberte Brassai, *Conversaciones con Picasso* (Méjico D.F: Fondo de Cultura Económica, 2002), 104-105.

²²² Colección Particular, original en yeso, 69 x 40 x 64 cm. Museo Picasso, París, ejemplar único en bronce, fundido a la cera perdida por

europeo, en concreto, la *Venus de Lespugne*, de las culturas Gravetiense y Perigordense, en 29.000 a 22.000 a. C. Picasso tenía dos copias de esa pequeña escultura Prehistórica, una en su estado actual; la otra reconstruida con criterios historicistas. Son pequeñas estatuas de mujeres desnudas, con formas macizas y ondulaciones pronunciadas que destacan los rasgos femeninos. La cabeza y las extremidades están abreviadas, y la mayoría incide en los rasgos sexuales y la obesidad, de ahí la denominación, vinculada a una patología reconocida (Fig. 2).

Picasso aplicó su sistema sobre la referencia propuesta, o, quizás, sobre la *Venus de Moravany*, con la que también mantiene significativas analogías. Como hizo en tantos otros casos, compartió la aplicación con la referencia simultánea de las leyes de la composición fotográfica, tal sucedió en los proyectos escultóricos de Cannes y Dinard, en 1927 y 1928. El indudable atractivo de la composición viene dado por el atrevido movimiento de las grandes masas musculares y la simplificación de éstas, casi abstractas, por completo en aspectos determinados.

El marcado contraposto, de origen clásico, está determinado por el adelantamiento de la pierna derecha, masiva, redondeada, voluminosa, y la zancada abierta y girada hacia el lado contrario de la izquierda, exonerada, apoyada sobre la punta del pie, que, como la anterior, carece de detalles, entre ellos los dedos. La fuerza tectónica de la pierna que recibe todo el peso del cuerpo es proporcional a la movilidad proporcionada por la decidida

C. Valsuani, posiblemente en 1939, 70 x 40'2 x 31'5 cm. KB 47; MPP 289.

diagonal de la exonerada, abierta en sentido contrario según marca el desplazamiento de la cadera.

Ésta y el vientre tienen proporciones afines; mas descendentes en cuanto al volumen se refiere. La estilización llega a la completa afinación del torso, girado en sentido contrario al de la pierna izquierda y la cadera, esto es, hacia la derecha, como la pierna que soporta el peso del cuerpo. Los brazos, pequeños, desproporcionados, informes, sin manos, tienen un claro sentido envolvente, que refuerza la proyección del giro helicoidal del torso sobre la cadera y las piernas. Parecen dos cuernos de toro, el izquierdo, brocho; el derecho, apuntado y tocado hacia arriba.

La zona pectoral con los pechos desnudos de la bañista se proyecta sobre ellos, completando el movimiento. Las extensiones que los representan, pronunciadas, turgentes, paralelas al suelo, tienen un elevado componente erótico debido a las generosas proporciones y a su firmeza. El cuello, ancho, campaniforme invertido, abstracto, desproporcionado respecto de los modelos naturales, muy proporcionado en función de los recursos plásticos de la configuración, desplaza el volumen de la base en el sentido del giro del cuerpo, acentuándolo. La cabeza, muy pequeña, atrofiada, incide en ello. La estructura nariz frente está reducida a la mínima expresión, no por la posible insignificancia en su aportación estructural, fundamental, tanto como la del pelo, representado mediante una adición informe trasera y caída, sino por el escaso volumen en relación con el total de la figura.

El carácter decreciente de los volúmenes es significativo y muy representativo de la intervención de las leyes de la composición fotográfica, que Picasso conoció en el entorno

de Man Ray, Brassai y Dora Maar, y experimentó en esta época junto a la última. Picasso aplicó tales normas a las derivaciones formales sobre las cualidades innatas de la referencia elegida, la *Venus de Lespugne*. En la indagación optó por la introducción de un movimiento helicoidal, fundamentado en el desplazamiento en sentido contrario de las piernas, y de una de ellas respecto del torso, combinación que produce un esquema virtual en forma de aspa, frecuente en las composiciones de Velázquez, aunque con la proyección centrífuga habitual en las esculturas de Bernini.

Por otra parte, el modelado en extensión y la delicadeza de los movimientos en equilibrio, con la indefinición física de los brazos, fundamentales en tales principios, proceden o comparten criterios con *La gran estatua* y *Bañista tendida*; y la constitución de las piernas y la configuración de la cabeza, diminuta, atrofiada, repiten la estructura de *Bañista sentada*. La aportación de ese movimiento, convulsivo, intenso, rítmico, multiplicó los puntos visuales, superó los condicionantes de las referencias estáticas y empequeñeció los órganos superiores según las leyes de la deformación fotográfica, en beneficio de la expresividad del modelado y de la materia uniforme del conjunto.

Las pequeñas bañistas, tituladas, *Niña con balón*²²³, *Bañista en equilibrio I*²²⁴, *Bañista con los brazos en alto*²²⁵ y *Bañista en equilibrio II*²²⁶ (Fig. 3), en 1931, responden a distintos criterios de modelado y representación que las anteriores. Picasso no recurrió a las grandes masas y la proyección de los volúmenes orgánicos en extensión; tampoco al ensamblaje de unidades independientes, modeló estas figuras con sentido lúdico y gestos inmediatos, espontáneos, primarios. En esto radica su primitivismo vanguardista, muy avanzado e independiente y por delante de todas las tendencias del momento.

Trabajó el yeso fresco con la rapidez de quien no necesita concretar las líneas fundamentales de una figura en acción para remitir a ambas, a la figura y a la acción, con apenas un gesto, un leve cambio de sentido en la configuración. Estas bañistas juegan, saltan, muestran la alegría de la juventud en la playa. Ningún elemento descriptivo lo propicia, sólo algún detalle que se asimila por empatía y el mecanismo de la acción. Los entrantes y salientes de proyecciones verticales o diagonales, informes, ascendentes, y la inclusión, a modo de remate, de algún

²²³ Colección Particular, original en yeso, 50 x 20 x 25 cm. Colección Particular, ejemplar único en bronce, fundido a la cera perdida por E. Robecchi, en París, 50 x 20 cm. KB 50; WS 112.

²²⁴ Museo Picasso, París, original en yeso, 40'5 x 13'2 x 30'5 cm, KB 52; MPP 303. Colección Particular, ejemplar único en bronce, fundido por C. Valsuani, 40 cm. de altura, WS 113.

²²⁵ Colección Particular, original en yeso, 30 x 14 x 15 cm, KB 51. Museo Picasso, París, ejemplar único en bronce, fundido por C. Valsuani, 32'5 x 14'7 x 15'5 cm. WS 114; MPP 304.

²²⁶ Colección Particular, original en yeso, 55 cm. de altura. Museo Picasso, París, ejemplar único en bronce, fundido a la cera perdida por E. Robecchi, 56 x 28'5 x 20'5 cm. KB 66; WS 115; MPP 305.

elemento físico, abocetado, como la cabeza, aportan la información necesaria para la interpretación, plástica y física. En los dos sentidos, destacan las posturas inestables, la propensión al equilibrio; la identificación de la apariencia informe con la realidad; la economía de medios y tiempos de ejecución. Las leyes de la composición fotográfica y el movimiento que propician son fundamentales en el desarrollo de las abstracciones orgánicas, la equivalencia con las formas reales, y el equilibrio de éstas sobre uno o dos puntos, tal los proyectos de *Bañista I a XX*, en Cannes, en 1927.

En una de ellas, *Niña con balón* (Fig. 4), Picasso utilizó dos elementos esféricos como moldes sobre los que modeló la cabeza y el balón que sostiene con la mano derecha. Con ello, inició una práctica que, en poco tiempo, derivó hacia la integración del objeto real como elemento integrado en un conjunto en el que adquiere otro significado distinto al que le correspondía en origen. Las cuatro repiten el movimiento en equilibrio y presentan los brazos atrofiados de *La gran estatua*, dos de ellas, *Bañista con los brazos en alto* y *Bañista en equilibrio II*, sobre todo ésta, reducidos a la mínima expresión; y *Bañista en equilibrio I* incorpora la estructura nariz frente de *Bañista sentada* y *La bañista de Boisgeloup*. Si formasen parte de una misma aplicación, el proceso de abstracción sería progresivo en el orden señalado.

Movimiento en equilibrio y fuerza expresiva de las unidades abstractas autónomas en 1931: Cabeza de mujer y Busto de mujer

La unión real de las unidades autónomas propuesta en los dibujos escultóricos de Dinard se puede ver en un documento especialmente valioso²²⁷, fechado el día trece de agosto de 1931, en el que Picasso dispuso los volúmenes como la superposición constructivista de una serie de elementos abstractos que adquieren sentido figurativo por la composición. En ese documento, dibujó cinco veces la cabeza, también las piezas sueltas, y una de ellas está numerada tal calculó el montaje. Es un estado de la serie de *Cabeza de mujer*²²⁸ (Fig. 5), en 1931, abstracción orgánica en la que el principio de equilibrio es fundamental en la distribución de los volúmenes y el resultado expresivo que determinan. El movimiento de la base y el juego de las unidades superpuestas, la masiva y esférica compensada por el segmento de círculo, asumen la espontaneidad y el sentido de la monumentalidad equiparable de las grandes obras de Picasso. La abstracción es plena, tanto como la capacidad de transformación de las formas en un conjunto perceptible desde la perspectiva figurativa.

De ella deriva *Busto de mujer*²²⁹, en 1931, más compacta, abstracta, y con sentido fálico justificado en el contexto de Bataille. Es una escultura poco afortunada. La extensión informe vertical, ancha, masiva, pesada, carece de

²²⁷ MPP 1058.

²²⁸ Museo Picasso, París. Yeso, bronce, 71'5 x 41 x 33 cm. KB 49; WS 110; MPP 292.

²²⁹ Museo Picasso, París. Original en yeso, 62'5 x 28 x 41'5 cm. Ejemplar único en bronce. KB 75; WS 111; MPP 293 y 294.

movimiento y gracia. El ensanche inferior, en la parte trasera, y la extensión apuntada superior, en ángulo, asumen la estructura de la nariz frente como continuidad de todo un torso. Contemplado como tal, sólo es un soporte rígido, en el que la asociación de tres extensiones irregulares, dos aproximadas a la idea esférica, a la misma altura, en el tercio; la tercera, más pequeña, esférica, sobre la izquierda de las anteriores y con una incisión circular lateral, en representación de los pechos y, tal vez, de uno de los ojos, no establecen las asociaciones adecuadas, o al menos, lo suficientemente atractivas para la configuración intelectual de la figura femenina que pretende.

Con este busto se relacionan una serie de fragmentos figurativos, como *Cabeza de toro*²³⁰, en 1931; *Rostro*²³¹; *Forma*²³² (Fig. 6); *Pájaro*²³³; *Ojo I*²³⁴; *Ojo II*²³⁵; *Ojo III*²³⁶; *Ojo IV*²³⁷; *Ojo V*²³⁸, todas éstas en 1931-1932; y *Cabeza de mujer*²³⁹, en 1932.

²³⁰ Colección Particular, original en yeso, 36 cm. de altura. Museo Picasso, París, ejemplar único en bronce, 35 x 55 x 53 cm. KB 58; WS 127; MPP 296.

²³¹ Colección Particular. Original en yeso, 21 x 18 x 14 cm. WS 126.

²³² Colección Particular. Original en yeso, 15 x 26 x 8 cm. WS 121.

²³³ Colección Particular. Original en yeso, 25 cm. de altura. WS 125.

²³⁴ Colección Particular. Original en yeso, 13 x 12 cm. WS 122 A.

²³⁵ Colección Particular. Original en yeso, 5 x 8 cm. WS 122.

²³⁶ Colección Particular. Original en yeso, 13 x 10 cm. WS 124 A.

²³⁷ Colección Particular. Original en yeso, 5 x 12 x 10 cm. WS 124.

²³⁸ Colección Particular. Original en yeso, 5 x 5 cm. La anilla de sujeción, de hierro y visible, 9 x 5 cm. WS 123.

²³⁹ Museo Picasso, París, original en yeso, 65 x 43 x 22 cm. KB 53; WS 120; MPP 295. Museo Picasso, París, ejemplar único en bronce, fundido por Coubertin el día veinticinco de junio de 1981, 64'3 x 42'5 x 22 cm. WS 120; MPP 1980, III.

Distintas soluciones a un mismo tema, en 1931-33: Gallo I, Gallo II y Gallo III

La escultura *Gallo I*²⁴⁰, en 1932, retoma la reflexión plástica de la *Bañista de Boisgeloup*, de la que difiere en la aplicación del sistema sobre el natural y no sobre una referencia histórica.

La composición está asentada sobre un movimiento rítmico basado en el contraposto de las representaciones humanas de la Grecia Clásica. Todo el peso del cuerpo recae en la pata izquierda, mientras que la derecha, exonerada, apoyada en las uñas, proporciona el impulso que proyecta el cuerpo hacia delante. Las dos descansan en una base común modelada, irregular, semejante al suelo del campo. El giro de la pechuga, el buche, el cuello y la cabeza, hacia la izquierda, en sentido contrario al de la diagonal marcada por la posición de las patas, completa el eje de la proyección circular marcada por la apertura del ala derecha, que refuerza tal recorrido; y de los tres grandes apéndices en forma de gancho, que forman la cola y giran en el mismo sentido y, por lo tanto, en dirección contraria desde la parte trasera. La proyección hacia abajo del pico y la punta de las plumas, evita que se cierre el círculo y que se contemple tal posibilidad de modo virtual. La extensión de las abstracciones orgánicas proporciona el volumen compacto y las relaciones visuales que originan la figuración, explícita en dos elementos, las pezuñas y la cabeza con el pico. El conjunto concuerda con la simplificación de la figura común a las humanas. La homogeneidad de las

²⁴⁰ Colecciones Particulares. Yeso, bronce, 66 cm. de altura; KB 57; WS 134.

texturas, rugosas, propensas al establecimiento de fuertes contrastes lumínicos, también.

Lo más sorprendente de todo es la asimilación de un movimiento humano a la figura del animal. Picasso interpretó el gallo como si fuese una escultura clásica. El movimiento es análogo al de *La bañista de Boisgeloup*, firme sobre la base y decidido en el escorzo, y la multiplicidad visual que conlleva. Los volúmenes sólidos, bien diferenciados y simplificados en sus relaciones y por la uniformidad de las texturas, rugosas como en las esculturas primitivas de 1906, mantienen el equilibrio sin alteraciones en la interpretación del modelo natural (Fig. 7).

Las que sí derivan de referencias históricas, como la *Bañista de Boisgeloup*, son *Gallo II*²⁴¹ y *Gallo III*²⁴², en 1933, esculturas sobre las que nadie ha señalado la posible referencia primitiva africana, tantas veces propuesta de modo injustificado, y no en éste, en el que las esculturas tienen las estructuras del gallo que publicó Dmitriy Olderogee²⁴³. Los ojos saltones también indican la procedencia; aunque las indagaciones formales de Picasso las desplazan hacia la abstracción orgánica de formas difusas tal la *Dama Oferente* o la *Cabeza* esculpida en piedra, en estos casos con texturas debidas a múltiples pegotes de yeso, superpuestos con desorden e impulsivas intenciones claroscuristas.

²⁴¹ Colección Particular, original en yeso, 24 x 9'5 x 13 cm; Colección Particular, edición de un ejemplar en bronce, 23 cm. de altura. KB 175; WS 154.

²⁴² Colección Particular, original en yeso, 35 cm. de altura; Colección Particular, edición de un ejemplar en bronce, 34'5 x 35 x 11 cm. KB 74; WS 155.

²⁴³ Dmitriy Olderogee, *El Arte Negro* (1969), 39.

Las hojas vegetales insertas en el yeso modelado de *Gallo III*, aportaron nuevas texturas, previsibles en el vaciado del bronce, paso definitivo hacia la escultura enciclopédica, de la que, por ese motivo, fundamento técnico irrefutable, forma parte.

El carácter ibero desvelado, en 1933: Cabeza; Dama Oferente

Entre las esculturas de Boisgeloup, la mayoría en yeso, y después de las tallas en madera vista de este período, entre las que destacan las *Estatuas Palo*, de las primeras que realizó aquí, en 1930, hay una, *Cabeza*²⁴⁴, del año 1933, que sobresale por la singularidad de su factura, esculpida en piedra y brillantemente simplificada. Werner Spies la comparó con una cabeza de piedra en la que observó rasgos faciales apenas insinuados, como desgastados por la acción del tiempo²⁴⁵.

En el bloque esférico, sólido, macizo, casi informe, sólo alterado por dos rebajes con proyección interior en la mitad inferior de los dos laterales, sutiles, casi imperceptibles, impera la extensión continua del volumen único y las superficies porosas, uniformes en tal condición. La intervención de la gubia o el objeto metálico y cortante que usase en sustitución de ésta, dejó marcas tan pequeñas y desordenadas en la zona del pómulo izquierdo, próximas a la nariz y la boca, que se integran con la porosidad natural de la piedra sin incidencias visuales.

²⁴⁴ Colección Particular. Piedra, 32 cm. de altura. KB 183; WS 218.

²⁴⁵ Spies, *La escultura...*, 158.

En ese bloque se distinguen una incisión horizontal en el tercio inferior, con los perfiles y los extremos torneados, y un sutil rebaje debajo, de menor longitud, que, relacionados, forman la barbilla y la boca; un pequeño rebaje cóncavo sobre el eje dispuesto por aquélla, y debajo de un suave resalte natural y vertical que, por ese motivo, prefigura la nariz; y una extensión semiesférica en el tercio superior del lado derecho de la cara, que alude a ese ojo.

El conjunto se presenta con una desconcertante indefinición, que Werner Spies interpretó como desgaste del tiempo. Está trabajada con un énfasis de bloque y una falta de interés por las proporciones y la armonía de las formas naturales con recuerdos iberos, como en la *Dama Oferente*; sin embargo, tal indefinición se presenta como velada, y, lo más sorprendente, sin que las superficies presenten ninguna veladura definida técnicamente. La abstracción orgánica adquiere así otra dimensión, atenta a los estímulos primitivos de antaño, que se manifiestan en la evocación y el respeto a la fuente de la Antigüedad, trascendida a la vez por criterios de plena actualidad.

La *Dama Oferente*²⁴⁶ es una de las esculturas más importantes del catálogo de Picasso (Fig. 8), debido a la plenitud en la aplicación de su sistema creativo, a la reafirmación del carácter hispano de éste mediante la

²⁴⁶ Colección Particular, brazo que sujeta el jarrón del original en yeso, el resto perdido. Colección Particular, modelo intermedio en yeso del brazo que sujeta el jarrón. Posible réplica en yeso o cemento, expuesta en el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París, en 1937, perdida. Tumba de Picasso, Castillo de Vauvernagues, ejemplar en bronce, fundido por C Valsuani, 219'7 cm de altura. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, segundo ejemplar de la edición única en bronce, fundida por C. Valsuani, 219'7 cm de altura. WS 135.

elección de referencias iberas, a la inmensa creatividad técnica y formal que lo adelantó a los estilos en los ambientes vanguardistas franceses adecuados, sin los que no habría sido posible tal definición, y al excepcional sentido de la monumentalidad, argumentos que propiciaron la elección de las réplicas en yeso o cemento y bronce, respectivamente, que el propio artista eligió para el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París, en 1937, y su tumba en Vauvernagues, en 1971.

Werner Spies la tituló *Dama con jarrón* y destacó el “efecto monumental subrayado por la masa bioforma y fluida”, en la que le llamó la atención la “poderosa cabeza que se eleva sobre dos piernas rígidas”²⁴⁷. En función de ello, propuso la equivalencia de las depresiones en los volúmenes de la cara con *Cabeza de María Teresa Walter III*; y entre el vaso que sostiene, interpretado como “representación abreviada del cuerpo femenino”, con cuatro dibujos de vasos de flores²⁴⁸. Fernando Martín Martín la comparó con las antiguas figuras presumerias de Ur, con la única diferencia de un notable cambio de escala²⁴⁹.

La monumental composición se sustenta en la contundente verticalidad de las piernas, informes, sin ningún vínculo con los modelos naturales ni posibles referencias plásticas. La ligera inclinación hacia detrás tiene un sentido tectónico prioritario, la compensación de los empujes determinados por el excesivo desarrollo del brazo derecho, en ángulo y

²⁴⁷ Spies, *La escultura...*, 158.

²⁴⁸ Christian Zervos (Z) VIII, 1 a 4.

²⁴⁹ Fernando Martín Martín, *El Pabellón Español en la Exposición Universal de París en 1937* (Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1982), 95.

adelantado. La configuración del torso es el elemento más próximo a la realidad. Las formas redondeadas corresponden a los cánones de belleza femeninos de la época, y los pechos, grandes, redondeados, prietos, también. La relación con las piernas, esquemáticas; con el brazo derecho, muy largo y ancho, grande, desproporcionado, nada atento a los detalles; y con el cuello, robusto, y la cabeza, informe, suaviza la dependencia de los modelos naturales.

Las connotaciones de esas soluciones orgánicas reclaman el protagonismo visual, y, lo más importante, lo hacen con un efecto contrario, producen el inorganicismo de la anatomía de la que forman parte. Las desproporciones y la ambigüedad son parejas en el orden visual. El vaso que sostiene, adelantado, ofrecido, presenta una forma definida, la de una jarra de silueta alargada y boca circular. La cabeza está trabajada mediante depresiones y modulaciones de la masa en extensión. Las dos laterales forman los ojos, bajo éstos las mandíbulas y las abultadas mejillas, y en los frontales y la superior, la estructura de la nariz frente, más informe y ambigua que nunca.

La relación propuesta por Fernando Martín se explica si se considera la aplicación del sistema sobre una referencia de la Antigüedad, sea la de Ur u otras posteriores e igualmente adecuadas, tal las figuras de Tell Judeideh, de las que hay excelentes ejemplares en Boston, y, sobre todo, de la tradición etrusca, como el *Oferente Armado* del Museo Arqueológico de Arezzo, en 625 a 600 a. C. En ese sentido, existe otra posibilidad, más verosímil, que la referencia antigua fuese ibera, cultura en la que eran frecuentes los oferentes con formas inorgánicas, desproporcionadas, debidas a la aplicación de conceptos propios de índole

intelectivo, basados en los principios de la ortogonalidad y la acción simultánea de distintos rayos centrales de visión, ajenos por completo a los sistemas de medidas y proporciones derivados del mundo clásico. Esos conceptos, fundamentales en el origen del cubismo, avalan las indicaciones del propio Picasso a principios de siglo.

Si fuese así, la elección para el sepulcro del artista tendría un claro sentido, la proclamación de su origen español, al que nunca renunció, y del que siempre presumió, como demuestran sus escritos y el hecho concreto, definitivo, de que nunca dejó la nacionalidad española ni aceptó la francesa, como las autoridades galas le ofrecieron en muchas ocasiones. Sería la culminación del complejo carácter de su sistema creativo como excepcional seña de identidad. Es cierto que la aplicación de ese sistema sobre las referencias y los estímulos hispanos de principios de siglo no habría dado el resultado que tuvo en el contexto parisino; también lo es el origen de dicho sistema en las obras infantiles de Málaga. Tan importante es lo uno como lo otro.

La elección de una referencia de la Antigüedad sería impensable sin el primitivismo vanguardista parisino, y en éste, o, de modo más preciso, superado éste y recuperada la iniciativa treinta años después, en función ya de los criterios formales vinculados a las abstracciones orgánicas, la preferencia por las iberas, admitida en numerosas ocasiones, es indicativa del orgullo por el origen propio. Es un reconocimiento más de la naturaleza hispana de su sistema creativo y de la riqueza francesa que trascendió las posibilidades técnicas y formales de las aplicaciones.

La cabeza, integrada en el tratamiento simplificado y organicista sobre la posible referencia ibera, concuerda,

como propuso Werner Spies, con la secuencia determinada en la serie formada por *Busto de María Teresa Walter* y *Cabeza de María Teresa Walter II y III*. La asunción de los resultados plásticos de dos aplicaciones distintas en una misma obra fue común a la mayoría de los cuadros de grandes proporciones. La ambigüedad del jarrón también se puede interpretar en el sentido que propuso Werner Spies, en relación con los dibujos afines, la silueta femenina, según la correspondencia simbólica que le adjudicó a las guitarras cubistas. La perfección de ese objeto indica la posibilidad del modelado sobre uno real, que le serviría de base o guía, e incluso de la inserción física de éste, caso en el que estaríamos ante la escultura que anticiparía dos nuevas renovaciones formales en la escultura de vanguardia, los procedimientos enciclopédicos y el ensamblaje de elementos encontrados.

Conclusiones

De la escultura modelada por Picasso en Boisgeloup se pueden obtener una serie de conclusiones. La primera de todas, por cuanto supone la aportación del procedimiento y los recursos y las variantes técnicas desarrolladas, es la identidad propia de dos principios distintos, el modelado en extensión tradicional, con el que dispuso volúmenes estáticos, casi totémicos, y también otros animados por potentes movimientos y giros helicoidales sumamente expresivos, y, sobre todo, se empleó con soltura, facilidad y un cierto aire rústico; y el modelado por piezas, cada una con una significación modular que adquiere nuevo sentido una vez ensamblada en el conjunto figurativo. Digamos que en el primer caso se manifestó con un organicismo libre de

prejuicios y nada académico; y en el segundo con un sentido tectónico de corte constructivista, muy distinto del iniciado por su discípulo directo Naum Gabo en la segunda década del siglo XX. Con los dos procedimientos mostró además un agudo e ingenioso conocimiento de recursos abstractos puestos en servicio de una nueva figuración.

Puede concluirse también la posible ascendencia de referencias tectónicas prehistóricas, o al menos la evidencia de un sugerente paralelismo, sobre todo en las estatuas en las que optó por el segundo método, como dijimos caracterizado por el ensamblaje constructivista de unidades modeladas independientes. Con los dos procedimientos, Picasso mostró una clara inclinación por el movimiento en equilibrio; y con el segundo, por la suma de las fuerza expresiva de cada una de las unidades abstractas.

Picasso trabajó los formatos en miniatura, el tamaño académico, el natural y la escala monumental, ello con independencia del tema representado y de la escala originaria. Dos de ellas, las más significativas, las series formadas por las *Cabezas de María Teresa Walter*²⁵⁰, y las *Bañistas*²⁵¹, fueron simultáneas y se extendieron a lo largo de toda la cronología propuesta, tanto en el desarrollo de la aplicación inicial como en otras sobre una referencia tomada de aquélla. La secuencia de la primera serie citada es coetánea a la de *La gran estatua*, a finales de 1930; y a los estados consecutivos titulados *Bañista sentada*, *Bañista tendida* y *La bañista de Boisgeloup*, en 1931. También fue muy significativa la versatilidad técnica y formal de

²⁵⁰ J. Alix Trueba, *Paellón Español en la Exposición Universal de París en 1937* (Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1987), 235..

²⁵¹ Spies, *Las esculturas...*, 149-158.

Picasso, muy evidente cuando trabajó en pequeñas series, en las que ofreció soluciones muy distintas en cada estatua, a veces cambiando de procedimiento o situándose en las antípodas formales.

La acción simultánea de soluciones procedentes de las dos aplicaciones fundamentó el modelado de obras concretas, como la *Dama Oferente*, escultura monumental compuesta con el criterio sintético de la mayoría de sus grandes cuadros, incluidos *La familia de Saltimbanquis*, *Las Señoritas de Aviñón* y, unos años después, *Guernica*. Hay que destacar el doble significado de ésta, pues partiendo de un referente ibero, ampliado en escala hasta una situación histórica inverosímil, dejó entrever toda una declaración de principios sobre su carácter español, una especie de autorretrato singular que proclamará su identidad a lo largo de los tiempos.

Bibliografía

- ALIX Trueba, J, *Pabellón Español en la Exposición Universal de París en 1937*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1987.
- ARAGON, Louis; y BRETÓN, Aandré. *Le cinquantenaire de l'hystèrie (1878-1928)*. París: La Révolution Surréaliste, 1928.
- BAER, B. <<Creatividad, mitos y metamorfosis en los años treinta>>. En *Picasso Clásico*. Málaga: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente y Ayuntamiento de Málaga, 1992.
- BARR, Alfred, *Picasso, fifty years of his art*. Nueva York 1946.
- BOWNESS, A, *Picasso's sculpture. Picasso in Retrspect*. Granada: 1983.
- BRASSAÏ, G, *Conversaciones con Picasso*. Méjico D.F: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1988.
- CALVO SERRALLER, Francisco, <<Picasso frente a la historia>>. En *Picasso: tradición y vanguardia*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *La invención del Arte Español. De El Greco a Picasso*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- COMBALÍA, Victoria, *Picasso-Miró. Miradas cruzadas*. Madrid: Electa, 1998.
- COWLING, E; y GOLDING, John, *Picasso: Sculptor/Painter*. Londres: Tate Gallery, 1994.
- DAIX, Pierre. *Picasso*. Barcelona: Planeta, 1991.
- GOLDING, John; y PENROSE, Roland, *Picasso in Retrospect*. Granada:1983.

- JACKSON, R. *Picasso y las poéticas surrealistas*. Madrid: Alianza, 2003.
- JARDOT, M. *Picasso: Peintures 1900-1955*. París: Museo de Bellas Artes Decorativas, 1955.
- KENNEY, E. J. <<The style of the Metamorphoses>>. En *Ovidio*, editado por W. Binns. Londres y Boston: 1973.
- LÉAL, B; PIOT Ch; y BERNADAC, M-L. *Picasso Total*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2000.
- LEIRIS, Michel. <<Toiles récentes de Picasso>>. En Documents, 57-70. 1930.
- LEVAILLANT, F. <<La danse de Picasso et le surrealisme>>. *L'Informatio d'Historie de l'Art*, nº 5 (1966).
- LUQUE TERUEL, Andrés. <<Picasso, el desarrollo del sistema en la dimensión escultórica propia, de 1914 a 1924>>. *Norba-Arte*, XXV (2005): 199-217.
- LUQUE TERUEL, Andrés. Picasso. <<Sistema creativo propio>>. *Espacio y Tiempo*, nº 21 (2007): 95-121.
- LUQUE TERUEL, Andrés. <<Picasso y Christian Zervos, los dibujos escultóricos del cuaderno de Cannes, en 1927, y las esculturas biomórficas modeladas en París, en 1928>>. *Ars Longa*, nº 21, (2012): 407-428.
- MAÑERO RODICIO, J. <<Christian Zervos y Cahiers d'Art. La invención del Arte Contemporáneo>>. *Locus Amoenus*, nº10, (2010): 280-301.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando. *El Pabellón Español en la Exposición Universal de París en 1937*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1982.
- MARZO, Jorge Luis, *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Murcia: Cendeac, 2010.
- MARZO, Jorge Luis, *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*. Madrid: Katz, 2011.

- OLDEROGGE, D. A. *El Arte Negro*. 1969
- PENROSE, Roland; y GOLDING, John (Coordinadores). *Picasso 1881/1973*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- RAMÍREZ DE VERGER, A. <<El estilo de las Metamorfosis o el arte de contar un cuento>>. En *Ovidio. Metamorfosis*. Madrid: Alianza, 1995.
- READ, Herbert. *Picasso et Apollinaire. Les Metamorphose de la memoire, 1905-1973*. París: Jean Michel Place.
- SPIES, Werner. *Esculturas de Picasso*. Stuttgart, Verlag Gerd Hatje; y Barcelona: Gustavo Gili, 1971.
- SPIES, Werner. *La escultura de Picasso*. Barcelona: Polígrafa, 1989.
- SPIES, Werner. *Picasso sculpteur*. París: Centro Pompidour, 2000.
- VVAA. *Picasso Clásico*. Málaga: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente y Ayuntamiento de Málaga.
- WARNCKE, C-P. *Picasso*. Colonia: Benedikt Taschen, 1992.
- ZERVOS, Christian. <<Sculptures des peintres d'aujourd'hui>>. *Cahiers d' Art*, n °7, Vol. 3. (1928).
- ZERVOS, Christian. <<Proyectos de Picasso para un monumento>>. *Cahiers d' Art*, n°8/9, Vol. 4. (1929).