



Revista de Claseshistoria

Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales

Artículo Nº 63

14 de diciembre de 2009

ISSN 1989-4988

[Revista](#)

[Índice de Autores](#)

[Claseshistoria.com](#)

MARÍA JESÚS ACOSTA LÓPEZ

Picasso ceramista

RESUMEN

Según el famoso fotógrafo Juan Gyenes, sobre Pablo Picasso se pueden escribir cinco líneas o cincuenta mil. Durante su larga vida se han escrito y publicado más libros sobre él que sobre todos los demás pintores juntos. Picasso era uno de esos hombres-milagro que produce la Historia una vez en cada siglo. Y tal vez nunca vuelva a aparecer en el cielo de la pintura una figura semejante.

PALABRAS CLAVE

Picasso, Cerámica, Vallauris, La Californie, Notre-Dame-de-Vie.

María Jesús Acosta López

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Málaga

mjdali7@hotmail.com

Claseshistoria.com

14/12/2009

Picasso despierta en el Universo ecos de entusiasmo o repulsión. A nadie le es indiferente, incluso interesa a gentes que no pueden formarse más que una idea aproximada o absurda.

Jean Cassou.

Según el famoso fotógrafo Juan Gyenes, sobre Pablo Picasso se pueden escribir cinco líneas o cincuenta mil. Durante su larga vida se han escrito y publicado más libros sobre él que sobre todos los demás pintores juntos. Picasso era uno de esos hombres-milagro que produce la Historia una vez en cada siglo. Y tal vez nunca vuelva a aparecer en el cielo de la pintura una figura semejante.

Pero Picasso dejó tras sí algo muy importante: una fama universal y una herencia inmensa. Una herencia de la obra creada y una herencia de la fortuna lograda. Picasso vivía como él quería vivir. Libre y entre un reducido número de amigos. Con Picasso se completó la “troica” de los “monstruos sagrados” de la pintura española... VELÁZQUEZ, GOYA, PICASSO.

VELÁZQUEZ pintó lo que veía (y veía a la perfección); GOYA pintó lo que soñaba (caprichos y desastres) y PICASSO pintó lo que solamente él veía (las dos caras de la humanidad).

Picasso fue de todo: muy pobre, semi-pobre, semi-rico, rico y riquísimo. Pero no podía vivir sin amor. Y su amor verdadero era la PINTURA.

“Me emociono siempre- decía Picasso- al encontrarme delante de una tela blanca”.

Picasso parece que ha nacido ayer y ya han pasado 128 años, pero el mundo seguirá hablando de él. ¿Cuál fue su secreto?

Picasso vivió y murió como un español, con todas sus consecuencias. Vivió aristocráticamente pobre, generosamente insolente, sensiblemente divertido. Los historiadores, los que se ocupan ahora tanto de su vida y de sus amores, ven la vida de Picasso como un libro abierto. Pero un libro complicado.

Cada una de las mujeres que ocuparon un lugar importante en la vida de Picasso influyeron en su obra artística. Y fueron muchas las que convivieron con él. De hecho, fueron siete las que marcaron época en su vida: Fernande Olivier, Olga

Koklova, Mary Theresa Walter, Dora Maar y Francoise Gilot. La séptima y última, la que le acompañó hasta el final de su vida, fue Jacqueline Roque.

Picasso nació en Málaga el 25 de octubre de 1881 (su nombre completo era Pablo Diego José Santiago Francisco de Paula Juan Nepomuceno Crispín Crispiniano de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Ruiz Picasso) en una familia de clase media introducida en los ambientes artísticos pues su padre era pintor y profesor de la Escuela de Bellas Artes. Posteriormente su padre será trasladado a La Coruña y Barcelona. Las primeras obras de Picasso están muy influidas por su padre encontrándose dentro de la tradición realista y académica. Picasso controla el espacio tridimensional con un dominio absoluto del dibujo y del color. Entre 1895 y 1900 transcurre, lo que podría definirse como época de formación, en la que al tiempo que se instruye en el más estricto academicismo de las escuelas de La Coruña, Barcelona y Madrid, descubre asimismo a Goya, Velásquez o El Greco junto con Góngora o Gaudí, que formarán la herencia española de la que nunca se separaría. Así puede verse en la Primera comunión o en Ciencia y Caridad. Éste fue el cuadro con el que ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, que abandonó un año después descontento por el academicismo.

A su vuelta a Barcelona, Picasso contacta con el ambiente literario y bohemio de la ciudad, convirtiéndose en una figura habitual de Els Quatre Gats, centro de reunión del modernismo catalán siempre abierto a toda modernidad. En este ambiente Picasso monta su primera exposición, entabla amistad con los artistas del momento y decide marcharse a París.

En 1900 acude a París con su amigo Carles Casagemas, donde los bailes frívolos y las costumbres abiertas produjeron en ambos una sensación de escándalo y de liberación. Allí conocerá la pintura postimpresionista (Van Gogh, Gauguin, Toulouse Lautrec, Cézanne, Seurat...), que influirán muchísimo en sus primeras obras.

En 1901 el artista sufre una gran crisis personal provocada por su mala situación económica y por la muerte de su gran amigo Casagemas (que se había pegado un tiro en un café Parisino al verse rechazado por la modelo Germaine), que se reflejará en un nuevo método de pintar: es lo que se conoce como época azul (1901-1904). La muerte de Casagemas fue el motivo concreto de su monumental cuadro y el predominio del color azul se explica por el tema elegido. Este color le pareció adecuado para expresar la pena y el dolor. Utilizó este color durante más de cuatro años. Los cuadros de estos años son muy simples en técnica y colorido y nos muestran el mundo de los afligidos, del dolor, de la miseria dentro de un ambiente de serenidad. En obras como El viejo guitarrista, La Vida o La planchadora. Los tonos azulados, fríos, los cuerpos alargados, las formas angulosas conforman cuadros llenos de tristeza y no faltos de crítica social, pero siempre contenidos y elegantes.

En 1904, Picasso deja Barcelona y se instala en París. El cambio será muy positivo: el ambiente del Bateau Lavoisier, donde vivirá con gran cantidad de artistas le

animará. Y este hecho se reflejará de nuevo en un cambio pictórico. Será la época rosa (1904-1907), pues éste será el color dominante de sus composiciones. Este cambio vendrá acompañado de nuevos temas como payasos, saltimbanquis, equilibristas... desarrollados en un marco cada vez más intemporal. Entre las figuras se aprecia una relación más compleja mediante los gestos y las miradas. En obras como *Acróbata de la bola*, *La Toilette*, *Los dos hermanos* o *Arlequín sentado* vemos cómo el volumen y la masa adquieren cada vez una mayor importancia. Se pasa del sentimentalismo dolorido a una serenidad más clásica y equilibrada. El desnudo, excepcional hasta entonces, pasa a ser muy común.

No debemos olvidar que la obra de Picasso refleja siempre sus vivencias, es un diario personal más que una obra puramente objetiva. Así, podemos observar que las épocas Azul y Rosa no son estrictamente sucesivas e irreversibles, sino que se interfieren mutuamente dependiendo del optimismo o pesimismo del artista.

Hacia finales de 1906 la pintura de Picasso sufrirá un nuevo cambio. La calificación de su obra como sentimental por algunos críticos afecta fuertemente al artista que se cuestiona su capacidad de percepción de la verdad del objeto; así se planteará la búsqueda de una pintura en la que se logre una percepción objetiva de la naturaleza. Muy influenciado por las exposiciones de la obra de Cézanne, el antiguo arte ibérico y el lenguaje de las máscaras africanas, Picasso iniciará un camino que revolucionará la historia de la pintura. Los primeros cambios se atisban en el *Retrato de Gertrude Stein* y *El Autorretrato de Praga*.

1907 es, sin duda, el año de *Las señoritas de Avignon*, cuyo título alude a un burdel barcelonés en la calle de dicho nombre y no a la ciudad de Avignon como en numerosas ocasiones se ha escrito erróneamente. En este cuadro el modelado casi desaparece, radicalizándose las líneas rectas y las formas angulosas. Se destruye la perspectiva renacentista tradicional aceptada sin discusión desde entonces, en vez de un punto de vista único, propone una simultaneidad de visiones condensadas en una sola imagen y la distinción entre objeto y espacio es anulada por la fusión de ambos a través de planos geométricos. Considerado por los críticos como un cuadro protocubista, puede ser visto como uno de los hitos fundamentales de la historia de la pintura, como el punto de inicio de una revolución estética que acaba con la idea occidental de belleza y con el que se inicia un camino absolutamente novedoso.

A partir de este momento Picasso entra de lleno en la investigación cubista. Aunque su obra produce un gran rechazo, también despierta pasión en algunos artistas como Georges Braque, que se convertirá en el principal colaborador y que, con él, será el padre de una nueva manera de entender la pintura. Se inicia de esta forma un período de aproximadamente diez años de intensa colaboración e investigación. Otros artistas se irán incorporando al grupo: Juan Gris, Léger, Metzinger, Brancusi, Delaunay. Este grupo basa sus teorías artísticas en la idea de que *la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática al arte de escribir*.

En el cubismo de Picasso, y también de Braque, podemos diferenciar dos etapas: la analítica (1909-1911) y la sintética (1912-1913).

Cubismo analítico.

Destacarán los retratos de Kahnweiler, Vollard, Hombre con clarinete y sobre todo el grupo de naturalezas muertas (Violín y paleta, Violín, vaso y pipa sobre una mesa, Botella y vaso, etc...). En ellas se observa una clara tendencia a la severidad cromática a base de grises y ocres, porque la atención no está en el color, sino en la forma. Los objetos se descomponen en elementos geométricos por efecto de los múltiples puntos de vista; estos elementos se reagrupan en el cuadro pero no de acuerdo con la realidad, sino conforme a una reconstrucción intelectual. La luz parece actuar independientemente sobre cada uno de los fragmentos. El fondo y la figura se unifican en su tratamiento. A veces el fraccionamiento de los objetos es tal que apenas sí queda rastro del tema, con lo que se produce un cierto alejamiento de la realidad. Ante ello, Picasso reaccionará introduciendo letras o números que faciliten la identificación del tema; se puede observar, además, un progresivo abandono de la representación de figuras humanas.

Hay un momento en el que parece estar cercano el salto a la abstracción. Cuando este proceso de análisis de la forma provoca un alejamiento de la realidad demasiado grande, Picasso y Braque sortearán el peligro volviendo a introducir lo real en el cuadro, pero no ya sólo la imagen sino el mismo objeto: periódicos, cartones, papel de embalaje. El collage y los papiers-collés supusieron un duro ataque a los medios pictóricos tradicionales.

Es esta utilización del collage lo que lleva a Picasso y Braque a lo que se conoce como cubismo sintético.

Cubismo sintético.

El objeto ya no es analizado y desmembrado en todas sus partes, sino que se resume, se sintetiza teniendo en cuenta sólo algunas partes; las partículas menudas se sustituyen por planos más amplios y el color empieza a enriquecerse, incluso las pinceladas se hacen más sueltas, lo que indica una mayor relajación. En pinturas como Ma jolie, Vive la France o La muchacha de la pelliza observamos cómo se utilizan simultáneamente formas geométricas rígidas con líneas curvas y cómo, a pesar de la disociación existente entre forma y color, se consiguen cuadros luminosos y vibrantes, con superficies de distintas calidades y texturas.

El cubismo termina bruscamente su evolución como escuela al estallar la I Guerra Mundial. A partir de ese momento y mientras Braque y Gris persistirán toda su vida en dicho lenguaje, Picasso hará gala de infinitas posibilidades de cambio.

Así, a continuación de los experimentos cubistas, y de una manera intermitente, realiza una serie de pinturas llamadas neoclásicas, en las cuales la representación es de nuevo figurativa. Hay una gran influencia de las pinturas de los vasos griegos y de

la escultura grecorromana que Picasso conocerá directamente a causa de un viaje a Italia; influye también el ambiente que se respiraba al fin de la guerra, que abogaba por un retorno al orden. Se recupera la forma, el modelado, creando figuras pesadas y voluminosas, con un gran interés por las composiciones sólidas y por la simetría.

También a esta época corresponde el enorme interés por el ballet, creando las escenografías de gran cantidad de ballets de Diaghilev y Cocteau.

Por lo tanto, a partir de 1917, la obra de Picasso mantendrá una total libertad expresiva, utilizando técnicas y estilos diferentes, mezclándolos a veces, y creando una pintura absolutamente personal y única. Como ejemplo, en el mismo año, 1921, produce dos de sus obras maestras en un lenguaje completamente distinto. Por un lado, Los tres músicos, una de las piezas culminantes del cubismo sintético; y por otro, Tres mujeres en la fuente, inspirado claramente en las formas de la antigüedad clásica.

Hacia 1925, Picasso se verá influenciado por una corriente artística paralela, el Surrealismo. Conocerá a André Breton y participará en alguna de sus exposiciones. En su obra La danza se ve una aproximación al mundo de la liberación del subconsciente. No olvidemos que Picasso hace una pintura que es un reflejo de su estado vital, razón por la cual es tan complicado, casi imposible, establecer períodos estancos en su evolución artística.

Se inicia un proceso de distorsión de la materia que queda evidenciado en obras como Bañista jugando a la pelota, de 1932, en la que una mujer se mimetiza con el objeto con el que juega adoptando formas esféricas.

En La mujer sentada en la playa, la figura humana ha metamorfoseado sus miembros en piezas mecánicas; la boca es una tenaza dentada, los brazos son mecanismos prensiles, logrando una pintura que produce una gran sensación de inquietud.

Hacia 1935, Picasso concentra sus esfuerzos en la escultura. Sus obras, normalmente de hierro, son auténticos estudios del espacio: espacios vacíos formados con barras delgadas, grandes cabezas macizas. La pintura de este momento se ve influenciada por estos trabajos: masas de vivos colores encerradas en un perfil de gruesas líneas negras, casi a modo de vidrieras.

En 1936 la guerra civil estalla en España. Alineado en el bando republicano, aceptará el encargo de un mural para el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937: será el célebre Guernica. Profundamente afectado por el bombardeo de esta ciudad vasca y la masacre de su población, creará un cuadro conformado por un conjunto de símbolos, por una serie de personajes míticos de los cuales se servirá para expresar la tragedia de la guerra: el caballo moribundo, el toro agresor, el guerrero muerto, la mujer que huye, el portador de la luz, la maternidad... producen una gran reacción emotiva. La utilización casi exclusiva del blanco y del negro, el estatismo al lado del movimiento convulso, ahondan en la creación de una atmósfera cruel y violenta.

Hasta 1939 su pintura seguirá esta línea desgarrada y cruel, con colores fríos que dan una sensación de amenaza y malestar.

Él hará siempre una pintura independiente y libre, utilizando para representar los objetos el recurso que mejor se adapte a cada caso y sólo influenciado por su propio estado vital.

Durante la guerra Picasso vivirá encerrado en su estudio sin parar de trabajar: de esta época datan una serie de retratos de mujeres sentadas, todas ellas con un traje distinto, en un sillón colocado en el ángulo de la habitación o en el centro del cuarto. Seguirá también trabajando intensamente en su obra escultórica.

Tras la guerra encontramos en Picasso un interés cada vez mayor por el estudio de obras clásicas de la Historia de la Pintura europea (Poussin, Courbet, El Greco, Goya, Cranach, Delacroix, Velázquez...), recreándolas y analizándolas desde puntos de vista que sólo pueden ser clasificados de picassianos.

Picasso irá introduciendo cambios que trastocan totalmente su aspecto formal, pero sin abandonar nunca sus referencias al cuadro original. La serie de *Las meninas* consta de 58 óleos, en los que somete a estas obras clásicas a su imaginación, sin que nada detenga su fabulosa fantasía, capaz de crear infinitas variantes.

También son años en los que aumenta su interés por temas como la mitología clásica, el erotismo, y sobre todo por aquellos de vinculación española (corridos de toros, jinetes a caballo, caballeros y damas vestidos a la usanza del siglo XVII...).

La escultura seguirá siendo uno de los medios expresivos preferidos por el artista, que sin embargo descubrirá nuevos lenguajes como la cerámica (la parte menos conocida de su obra y a la que nos dedicaremos principalmente, ya que es tema central del artículo) y el grabado.

Son los años en los que si es difícil establecer períodos o épocas en la evolución de toda la obra picassiana, ahora lo es aún más. Picasso ha alcanzado una libertad expresiva sin límites. Su búsqueda de nuevos medios expresivos no terminará sino con su muerte en Mougins, el 8 de abril de 1973.

La cerámica antes de Vallauris.

Aunque numerosos textos sobre la cerámica picassiana se empeñan en obviarlo, antes de su llegada a Vallauris en 1946 y de la producción que desarrolló en el taller Madoura desde 1947, Picasso se había acercado al medio cerámico en varias ocasiones desde los momentos más tempranos de su actividad artística.

El primer contacto de Picasso fue en su tierra natal, de gran tradición alfarera. Ciertamente, en las inmediaciones de la casa familiar de Málaga se encontraban algunos hornos de cerámica, principalmente tejares. Las fumarolas de estos hornos

eran muy similares a las del paisaje de Vallauris que Picasso recogería en varios cuadros.

La producción local abundaba en objetos culinarios que eran de uso doméstico común y solían, además, verse en mercadillos y tenderetes callejeros. Picasso no podía sino estar necesariamente familiarizado con estos objetos.

Por otro lado, existía un antecedente familiar en el uso de la materia cerámica. Salvador Ruiz Blasco, tío de Picasso, había cursado sus estudios de Medicina en Granada, donde trabó conocimiento con el joven escultor Francisco Morales y González, el cual le introdujo en el taller del también escultor Miguel Marín y Torres. Con ellos se adiestró en el modelado en arcilla y realizó algunas figurillas y molduras.

Quizá el primer plato que decoró Picasso fue el que pertenece al Museo Picasso de Barcelona. Se trata de un plato de loza pintado al óleo con la cabeza de un indio y está ejecutado hacia 1895, no pudiendo precisarse si fue hecho en La Coruña o en Barcelona. No era extraño que en este tiempo Picasso utilizase como soporte de su pintura cualquier objeto que le viniese a la mano. Existen numerosos trabajos sobre cartones, tapaderas de madera de cajas de puros en incluso panderetas.

Por otro lado, es conocida la particular asiduidad de Picasso al café *Els Quatre Gats* durante los años que vivió en Barcelona. La decoración del local (que comprendía una colección de cerámica local, servía para recalcar su patrimonio cultural). Probablemente ésta no fue la única vía de información que tuvo sobre la cerámica catalana en una época en que el Modernismo primero y el Noucentisme después se encargaron de revitalizar la cerámica tradicional, especialmente los azulejos.

Durante su primera visita a París en octubre de 1900, Picasso debió conocer a Paco Durrio. Durrio era un escultor, ceramista y joyero de origen francés que se había criado en Bilbao. En la década anterior había trabado amistad con Paul Gauguin, quien le había transmitido su pasión por la cerámica. Durrio había adquirido cierto número de obras de Gauguin. Fue a través de Paco Durrio que Picasso se familiarizó con el potencial de la cerámica y con la obra de Gauguin. Algunas obras de Picasso de esta época reflejan tal influencia, *Mujer sentada*, como dos proyectos de cerámicas que posiblemente no llegaron a ejecutarse nunca en arcilla: un dibujo de una jarra con forma de mujer de 1902 que se conserva en el Museo Picasso de Barcelona y un boceto de 1903 para una jarra con forma de cabeza.

Durrio se trasladó del Bateau-Lavoir (donde se mudó Picasso) a Constantin Pecquear donde instaló un horno de cerámica, lo que permitió a Picasso realizar algunas piezas. En primavera de 1905 modeló allí la cabeza del escritor Max Jacob, luego conocida como *Cabeza de bufón* (hoy en el Museo Picasso de París). A su vuelta de Gósol en otoño de 1906 modeló de nuevo varias esculturas en el taller de Durrio a partir de bocetos que trajo consigo: además de una *Cabeza de mujer*, una *Cabeza de Josep Fondevilla* y una *Cabeza de Fernande Olivier*. Pero la obra que más nos interesa de

este tiempo es el busto *Cabeza de hombre*, cuya superficie de barro chamoteado coloreado con esmaltes supone una concepción más puramente cerámica.

Las relaciones entre Durrio y Picasso comienzan a deteriorarse con la aproximación de éste al cubismo. La indignación de Durrio ante el desvarío que para él representaba la nueva teoría picassiana fue tal que lo consideró un atentado al decoro y a la dignidad de la pintura. Rompe las relaciones no sólo artísticas, sino las de tipo personal también.

Tras su instalación en París en 1923 en el taller Charenton-le-Pont, Picasso empezó a frecuentar a Josep Llorens Artigas. Español pintor-dibujante y ceramista (trabaja junto a Joan Miró en Gallifa). Pero solo a frecuentar, ya que nunca llegó a fraguar ninguna amistad ni a trabajar juntos.

En 1929 Picasso entabla relación con el ceramista holandés Jean Van Dongen (hermano del pintor Kees Van Dongen) facultativo de Maillol, y aunque hoy está prácticamente olvidado, gozó de cierta consideración en su tiempo.

Picasso realizó con Jean Van Dongen las primeras vasijas que se conocen pintadas con medios propiamente cerámicos. No se conocen el número de piezas que pudieron surgir de esta colaboración, pero dos de ellas se conservan en el Museo Picasso de París. Estas vasijas están firmadas y datadas por Picasso (una en mayo y otra el 30 de junio de 1929).

Vallauris: la villa alfarera antes de la llegada de Picasso.

Hacia la mitad del siglo XIX se habían censado en Francia 3.412 lugares y 9.787 locerías o alfarerías. Es un fenómeno frecuente que se originen concentraciones de artesanos en localidades de larga tradición cerámica, como por ejemplo St. Amand, La Borne, Dieulefit, Biot o Vallauris.

Vallauris es la localidad alfarera tradicional donde Picasso ejerció como ceramista. Se encuentra en la región de la Provenza francesa, en el departamento de los Alpes Marítimos, entre las ciudades de Cannes y Antibes. Vallauris se adentra hacia el interior, en las colinas, a dos kilómetros de su puerto: Golfe-Juan. Su nombre proviene de la antigua *Vallis Aurea*, sobre el trayecto de la *Vía Aureliana*, que significa "Valle del oro", y sus habitantes sostienen la idea de que la arcilla roja de la región con que se hacen las vasijas contiene oro.

Vallauris había sido un importante centro alfarero en tiempos de los romanos, con una gran producción de ánforas que eran utilizadas para almacenar *garum* (pasta de pescado muy apreciada en la cocina romana). Desde su puerto, Golfe-Juan, eran exportadas a Italia y a toda la cuenca mediterránea. Muchos de los procedimientos cerámicos usados han pervivido hasta el siglo XX.

Se tiene referencia de que al final de la Edad Media se producían dos tipos de cerámica: una muy simple y funcional, y otra, al principio importada después imitada en el lugar, muy lujosa y casi siempre decorada.

En 1470 y 1501, por petición de los monjes de la isla de Lérins, llegan a Vallauris numerosas familias de Liguria, entre ellos vienen algunos alfareros. La producción se diversifica y marca el rearranque de la cerámica hasta el punto de que en el siglo XVIII la alfarería se convierte en la actividad principal de la villa.

En el siglo XIX aparece un turismo elitista y cosmopolita que estuvo en el origen de las primeras producciones de carácter artístico. Los pioneros fueron Pierre Maurel y Jacques Massier, aunque los verdaderos renovadores fueron los hijos de éste último: Delphin y Clément, y su primo Jérôme, cuyo trabajo se desarrolla en un período en que la llegada del ferrocarril a Golfe-Juan aporta la aparición de numerosos invernantes ingleses, alemanes, italianos y rusos. La gran demanda de sus productos les llevó a abrir una tienda en Golfe-Juan y dos en París. Sus talleres seguirían funcionando tras su muerte pero la Primera Guerra Mundial pondría fin a una producción ya pasada de moda.

Justo antes y después de la Segunda Guerra Mundial un grupo de jóvenes ceramistas se habían establecido en Vallauris. Se forman dos grandes grupos: aquellos ceramistas locales que han recibido una formación en el lugar de trabajo, en los talleres de alfarería tradicional, y que están más ligados al torno de mano y a las recetas tradicionales; y aquellos que han venido a instalarse en los años cuarenta y que traen ideas nuevas, llevan un estilo de vida diferente y que son apodados por los locales como *existencialistes*.

Entre los alfareros tradicionales se encuentran: los Beretta padre e hijo, los Foucard-Jourdan, los Grandjean-Jourdan, Joseph, Placide y Gaby Saltalamacchia, Giuge, Rubino y el tornero de Picasso, Jules Agard.

Entre los llegados antes que Picasso están André Baud, Suzanne Ramié, Robert Picault, Roger Capron, René Maurel, Juliette Mauzaudois y Jacques Laurent.

Suzanne Ramié (1905-1974) junto a su marido Georges (1901-1976), eran los dueños de la alfarería Madoura (nombre derivado de "maison" y de sus apellidos: "Douly", apellido de soltera de Suzanne, y "Ramié") y los anfitriones de Picasso en Vallauris. La llegada de Picasso al taller supone el principal desarrollo del mismo, tanto en prestigio como en producción. Suzanne intenta llevar una obra personal al margen del trabajo de Picasso y de la edición de sus obras. Para desmarcarse de la influencia del artista renuncia a la decoración que correspondía a su formación inicial y se centra en la investigación de formas nuevas.

El taller Madoura es también célebre por haber acogido en los años cuarenta y sobre todo en los cincuenta, además de a Picasso, a Brauner, Chagall, Matisse y otros menos conocidos como Abidine, Baya, Verdet o Sébastien.

Primera visita a Vallauris.

En agosto de 1936 viajó solo a Mougins, allí le estaban esperando el poeta Paul Éluard y su mujer Nusch, y más discretamente la fotógrafa Dora Maar (que se había convertido en su amante). A finales de agosto tuvo un ligero accidente de coche con Roland Penrose, pero tan pronto estuvo restablecido realizó, junto a Dora Maar y los Éluard, excursiones por el campo. En una de ellas fueron a parar a un pueblecito de alfareros llamado Vallauris, donde quedaría cautivado por el trabajo de los alfareros.

Segunda visita a Vallauris.

A finales de julio o primeros de agosto de 1946 Picasso visita la ciudad por segunda vez, acompañado en esta ocasión por Françoise Gilot. En Vallauris Picasso se siente bien y en la primavera de 1948 se instalan en la villa "La Galloise", que sería el nuevo hogar de la pareja y su hijo Claude (y pronto su hija Paloma). La casa era un lugar feo, con escasas comodidades, pero con la ventaja de que podía ser ocupada inmediatamente.

Mientras residió en Vallauris se produjo el período de actividad más concentrado de cerámica. Además practicó la litografía y comenzó a realizar linogravados en el taller de Hidalgo Arnéra. Allí vivió hasta 1954. Su presencia fue el principal motor de desarrollo de la villa que pronto se inundó de turistas y nuevos clientes.

En 1954 conoce a la joven Jacqueline Roque en la factoría Madoura. Era amiga de Suzanne Ramié y había venido al taller a echar una mano en la tienda durante la temporada alta, hablaba español y pasaba largos ratos charlando con Picasso. Pronto se convertirían en amantes y con ella marchó a París en el mes de noviembre.

La villa La Californie en Cannes.

En los primeros meses de 1955 Picasso y Jacqueline regresan al Midi. Picasso no quería volver a la casa familiar y la de Jacqueline era demasiado pequeña, por lo que en el mes de junio adquiere la villa de estilo Belle Époque La Californie, cerca de Cannes. Retoma la actividad con la alfarería que llevaba casi un año aparcada, aunque nunca trabajaría de nuevo la cerámica tan incansablemente como había hecho cuando vivía en Vallauris.

La Californie era una casa muy grande. Allí organizó, además de un taller de pintura, otros espacios para trabajar en escultura, grabado y, por primera vez fuera de Madoura, un espacio para hacer cerámicas. Aunque los objetos seguían siendo fabricados y cocidos en el taller de Vallauris, a pocos kilómetros de distancia, Picasso

se los hacía traer y llevar en coche. En su estudio disponía de todas las herramientas necesarias para labrar y pintar las piezas, suministro de arcilla para modelar o hacer relieves, engobes, óxidos, pasteles cerámicos y vidriados, y con frecuencia encargaba que se le enviaran formas concretas para desarrollar series lo mismo que hubiera hecho si estuviese en la fábrica.

Ahora sus hábitos con la cerámica cambian. Por ejemplo, se interesa por formas que pudiesen ser fácilmente transportadas en coche. Trabaja sobre vasos, fuentes españolas y sobre todo baldosas de diferentes formas: baldosas cuadradas decoradas con cabezas, baldosas hexagonales con toros y bacanales, alfarzones rectos transformados en lechuzas y alfarzones redondeados convertidos en cabezas de payasos.

En septiembre de 1958, Picasso compró el castillo de Vauvenargues, cerca de Aix-en-Provence. Allí no montó taller para cerámicas y, aunque volvió en ocasiones a trabajar a La Californie, durante los dos años que residieron en el castillo su labor en cerámica fue intermitente.

Notre-Dame-de-Vie. Mougins.

La mujer legítima de Picasso, Olga Khoklova, había muerto en 1955, lo que permitió que Picasso y Jacqueline se casaran legalmente en 1961, en una ceremonia celebrada en Vallauris en secreto. En junio abandonan Vauvenargues y La Californie para instalarse en la gran casa de campo Notre-Dame-de-Vie, una propiedad del siglo XVIII situada en una colina mirando a Mougins.

Notre-Dame-de-Vie, como antes La Californie, será usada como estudio y como almacén.

Mougins está muy cerca de Vallauris y Picasso retomó la costumbre de pasar por Madoura con cierta frecuencia. Aprovechaba estas visitas para trabajar allí y para llevarse a casa impresiones originales de alguna edición aún no decoradas para pintar variaciones sobre ella.

Como consecuencia de una de esas incursiones, Picasso trabajó en 1963 en una impresionante serie de 204 platos pintados la mayoría con rostros. En una docena de días Picasso había resuelto la serie que resulta especialmente llamativa porque aquí el pintor se decide a utilizar esmaltes, técnica que hasta ahora prácticamente no había usado. Este conjunto de platos fue expuesto ese mismo año en Cannes.

En este tiempo trabaja sobre placas de un modo que recuerda a sus trabajos en litografía, tanto por los temas como por la técnica (por ejemplo las series de escenas de Balzac o los retratos de Jacqueline). También en Notre-Dame-de-Vie se apropia de fragmentos rotos de ladrillos que transforma en cabezas pintándolos, muy en relación con otras obras escultóricas de este mismo período.

En la primavera de 1969 terminó una serie de cincuenta placas, que ponen de manifiesto tanto su experiencia como su continua investigación. Se trata de placas impresas a partir de linóleos especialmente concebidos para ello. El tema fundamental es el mismo que le ocupa en la pintura: los mosqueteros.

Los últimos trabajos datan del 13 de marzo de 1971, y se trata de placas de loza roja sin pintar, estampilladas con sellos y labradas con gubia.

La cerámica de Picasso y el cine.

Picasso atrajo a la Costa Azul a gran cantidad de artistas e intelectuales, y entre ellos varios cineastas, algunos de los cuales dejaron testimonio filmico de la actividad cerámica de Picasso en Vallauris. Por ejemplo: Nicole Védres en *La vie comence Derain*, 1950. En ella aparecen Picasso y Jacques Prévert utilizando platos cerámicos como máscaras, escenas del trabajo de Picasso en la alfarería (doblado piezas torneadas) y otras en que está colocando cerámicas en las estanterías del Museo Picasso de Antibes.

Pablo Picasso y Frédéric Rossif, *La mort de Charlotte Corday*, 1950. Película inédita que nunca llegó a montarse, dirigida por Picasso con el asesoramiento técnico de Rossif. El título provisional es una alusión invertida de La muerte de Marat, tema que ya había tratado en 1931 y 1934. Picasso pinta sobre el cuerpo de los actores y crea personajes a partir de cartón, alambre, trozos de madera y estatuillas de cerámica. También usa sus vasijas como elementos escenográficos, como prueban algunas de las fotografías tomadas por Robert Picault durante el rodaje, o incluso para representar el rostro del pintor. Curiosamente, en una de las escenas aparece Picasso con el mismo plato, a modo de máscara, que llevaba Jacques Prévert en la película anterior.

Robert Mariaud y André Verdet, *Terres y Flammes*, 1951. Corto film sobre la historia de Vallauris.

Robert Mariaud y André Verdet, *Vallauris, cité de la poterie*, 1951. Brevíssima película sobre las actividades turísticas de Provenza.

Robert Picault, *Les céramiques et les sculptures de Picasso*, 1951. Filmación de doce minutos de un conjunto de platos con decoraciones de corridas de toros y algunas esculturas en el jardín del taller de Fournas.

Robert Picault, *Exposition de céramiques au Nérolium á Vallauris*, 1951. Muestra la exposición anual y, entre otras, obras cerámicas y esculturas de Picasso.

Robert Picault, *Portrait de Picasso*, 1951. Doce minutos con escenas de Picasso en La Galloise, del taller de Fournas y vistas de Vallauris.

Luciano Emmer, *Picasso*, 1954. Incluye imágenes de Picasso en Vallauris. En una escena del taller de Fournas se ve a Picasso frente a un lienzo y todo está rodeado de pinturas y cerámicas.

La clasificación de la cerámica picassiana.

Anne Lajoix nos da noticia de diferentes catalogaciones a las que la cerámica en general suele ser sometida. Una de las más aceptadas es la *Borngniard*, que en 1844 clasifica la cerámica según la dureza de la pasta: cerámica blanda (terracota, alfarería barnizada, alfarería engobada, loza) y cerámica dura (gres y porcelana); si bien faltan algunas innovaciones técnicas habidas después de esta fecha, tales como el semi-gres, el gres caolinizado o la loza fina, que podrían ser objeto de una categoría aparte, “en nuestros días, la clasificación de los productos cerámicos se hace siguiendo la magnitud de las temperaturas de cocción a alcanzar por unas u otras pastas”.

Este tipo de clasificación no es en este caso de demasiada utilidad, pues toda la cerámica de Picasso se puede inscribir en el primer grupo: pasta blanda, y baja temperatura de cocción. Se necesita, pues, una categorización de otra naturaleza.

Kosme de Barañano introduce una serie de criterios clasificatorios que no llega a desarrollar plenamente y cuya utilidad-al menos de algunos de ellos- es discutible: “Podemos considerar la cerámica de Picasso en varias tipologías:

- Por su forma (platos, fuentes, jarrones, jarras zoomorfas, vasijas, botellas, colgantes, etc.)
- Por el material (tipos de tierras y de colorantes, etc.)
- Por la técnica (tipo de horno de cocción, grado de temperatura, tipo de cocción de los esmaltes, etc.)
- Por el repertorio temático (sea decoración, sea representación de figuras o de objetos, temas griegos, mitos hispanos, etc.)
- Por el modo de representarlo (dibujado con pigmento o con esmalte, esgrafiado, con incisiones, con relieve, etc.)
- Por su uso (piezas de servicio como platos o fuentes, baldosas, placas, tejas, ladrillos, o piezas de decoración, etc.)
- Por su sentido plástico (piezas torneadas del género de artes aplicadas, o piezas concebidas como esculturas)
- Por su edición”.

Al hablar de la técnica, en lugar de incluir en ella el material y la manera de representar las imágenes, sólo menciona el tipo de cocción en el horno (es necesario decir que todas las piezas de Picasso fueron cocidas sólo en dos tipos de hornos: el tradicional de leña y el eléctrico, pero sus temperaturas y efectos son similares; incluso muchas de ellas pasaron por los dos hornos en momentos diferentes de su producción, con lo que la distinción sería imposible de establecer). Una clasificación siguiendo el criterio de la manera en que las imágenes han sido representadas tampoco sería posible.

En cambio el asunto de la edición es uno de los principales aspectos en que inciden los autores que han hablado sobre la cerámica de Picasso, intentando establecer una clara diferenciación entre las cerámicas únicas realizadas por la mano de Picasso y las obras editadas en numerosos ejemplares. Así, por ejemplo, William Rubin distingue cuatro categorías: piezas modeladas y pintadas por Picasso; aquellas producidas por Madoura a partir de sus formas y pintadas por el artista; imitaciones por los artesanos de Madoura de las formas y motivos gráficos de Picasso; y reproducciones de las ediciones de Madoura por otros estudios.

Este modelo tiene varios fallos: en primer lugar, no incluye las piezas cuya forma no ha hecho Picasso pero que sí ha pintado y que sin embargo constituyen el corpus más voluminoso; en segundo lugar, no tenemos constancia por ninguna fuente de que se hicieran piezas de edición de la cerámica de Picasso en talleres distintos de Madoura. Aún así, parece adecuada la manera en que separa las obras originales de las de edición.

Maria Dolors Giral llega a considerar tres grupos. Para ello separa en dos las cerámicas editadas: “existen tres tipos de cerámicas de Picasso. Las de pieza única, las grabadas (editadas en serie) y las hechas en copia a partir de un original del propio Picasso”. Aunque la distinción parece pertinente, yo he preferido formar sólo dos grupos principales: cerámicas originales únicas y cerámicas de edición, y subdividirlo luego las veces que sea necesario.

Georges Ramié, al referirse a las piezas de edición, establece una subdivisión que resulta muy oportuna: “réplicas auténticas” e “impresiones originales”.

La réplica auténtica no es otra cosa que una recreación de una pieza de Picasso realizada por un técnico del taller; aunque según Ramié se tomaron muchas precauciones para mantener la fidelidad, realmente no son sino reproducciones autorizadas.

Las impresiones originales parten del mismo principio que la obra gráfica: en ellas Picasso elabora en relieve una matriz de yeso a partir de la cual se estampan las piezas seriadas sobre láminas de arcilla fresca. Algunas de estas piezas se dejaron tal cual surgían de la impresión (pastas blancas), mientras otras fueron posteriormente iluminadas manualmente y vienen a constituir un híbrido entre ambos modos de reproducción (impresiones coloreadas).

Por obra cerámica original se puede entender “toda obra surgida de la mano del artista, sin ninguna intervención extraña y sin ninguna intención ni posibilidad de repetición”. Dentro de este grupo, la diferenciación más significativa que suele aparecer en los textos críticos hace alusión a la concepción misma de la obra cerámica.

Así, con frecuencia, los críticos distinguen entre aquellas obras en que la creación del volumen es la mayor preocupación creativa y aquellas otras en que la

imagen pintada aparece como el elemento más significativo, tanto formal como conceptualmente.

Por ejemplo, Pierre Daix escribe que en cerámica Picasso “produjo verdaderas esculturas pintadas, pero también gran cantidad de formas en fuentes, platos, cántaros y azulejos, que son de hecho realizaciones pictóricas de aquella época”.

Para finalizar diremos que aunque Picasso no fue en absoluto el primer artista que se acercó al medio cerámico, sí que fue el que realmente dio a conocer la posibilidad de que el Gran Arte se ocupara de una técnica hasta entonces considerada como Arte Menor.

Fundamentalmente su dedicación produjo tres consecuencias importantes: con su presencia se revitalizó la industria alfarera de Vallauris sumida en una profunda crisis; provocó un aumento de interés por la cerámica, no sólo por la suya, sino por la cerámica en general, y había contribuido a abrir nuevas posibilidades creativas en el medio, lo que inspiró a muchos ceramistas a buscar nuevos caminos de expresión; y, por último, esta fecunda dedicación provocó que muchos otros artistas de repente sintieran también la necesidad de ejercitarse en este medio expresivo.

El alcance de la cerámica picassiana queda también patente por el interés que han mostrado muchos grandes museos por incluir en sus colecciones piezas de cerámica de Picasso. El Centro Georges Pompidou cuenta con algunos de estos objetos, el Museo Picasso de Barcelona conserva cuarenta y una cerámicas, el Museo Picasso de Antibes cuenta con las setenta y siete piezas de la primera donación de Picasso en 1948 que posteriormente se ha ido enriqueciendo, el Museo de Arte Moderno de Céret también cuenta con una importante colección, el Museo Internacional de la Cerámica de Fayenza cuenta con varias de estas obras, el Museo de Cerámica de Barcelona expone dieciséis piezas, el Museo Picasso de París posee un centenar de cerámicas, una veintena el Museo Picasso de Málaga, las exposiciones temporales de la Fundación Casa Natal de Málaga, etc.

GLOSARIO DE TÉRMINOS

Alfarería: Arte de fabricar objetos de barro cocido.

Arcilla: Tierra compuesta principalmente de silicatos de aluminio procedentes de la descomposición de los feldspatos. El diferente grado de cuarzo, feldespato, calcita u óxido de hierro le confiere diferentes colores.

Caolín: Del chino *kao* (alto) y *Ling* (colina), topónimo de la ciudad china de Kao-Ling. Forma parte de la composición de la porcelana y de la loza fina. De color blanco, se halla presente en la mayor parte de las pastas en diferentes proporciones.

Cerámica: Toda pieza hecha de arcilla, de piedra pulverizada y de agua, y que ha sufrido las transformaciones químicas producidas por una temperatura de 600°C o más. Procede del griego *Keramos*.

Arte de ejecutar dichas piezas.

Cerámicas blandas: Comprenden todas las cerámicas de bizcocho coloreado y poroso, esmaltadas o no, alfarería de uso doméstico u otros.

Decoración estampada: Traslación a la pieza del motivo a partir de un grabado, se inventó en Inglaterra a mediados del s. XVIII. La misma aplicación se comenzó a hacer con litografía a partir de 1851.

Impresión original: Impresiones tomadas desde moldes grabados por Picasso, producidos por presión sobre láminas de arcilla en el molde. Usados principalmente para las ediciones.

Engobe: Del latín *ingludio*. Material arcilloso blanco coloreado con óxidos metálicos que se aplica, normalmente muy líquido, a toda o a parte de la pieza cuando ésta aún no ha secado totalmente (cuando adquiere la textura del cuero).

Esmalte: Revestimiento vitrificable, opaco, ordinariamente estannífero, que se emplea por lo general sobre las lozas y arcillas ya cocidas. Del alemán *smalts* (fusión), cuece entre 700° y 850°C. Sobre esta cubierta, en crudo, se decora con los óxidos metálicos con fundente que después de la segunda cochura de la pieza destacan sobre el fondo más o menos blanco, según la proporción de estaño.

Estampado: Una de las más antiguas técnicas de decoración. Consiste en presionar la arcilla con algún objeto duro cuando está todavía húmeda pero ya algo sólida. Toma en hueco la huella de un molde negativo.

Gres: Alfarería generalmente cocida a más de 1.200° C, temperatura a la que la pasta se vitrifica.

Horno: Estructura donde se cuecen las piezas de cerámica. Suele estar formado por una zona donde se encuentra el fuego, una cerámica donde las piezas son hacinadas y un respiradero para la salida de gases. En Madoura había dos tipos disponibles: el tradicional horno romano, en el cual el fuego de la madera prende desde abajo y el horno actúa como una chimenea; y el horno eléctrico, en el cual se coció la mayoría de la cerámica de Picasso.

Loza: Del latín *lautia* (ajuar). Nombre dado a la alfarería estannífera que se hizo en la ciudad italiana de Faenza bajo la influencia hispano-morisca. Se aplica en general a la alfarería porosa vidriada.

Porcelana: Alfarería blanca, vitrificable y translúcida. Se distingue la porcelana tierna (arcilla y vidrio cocido entre 900° y 1.200° C) y la pasta dura de origen oriental (petunse y caolín cocido entre 1.250° y 1.450° C).

Vitrificado: Describe el estado duro y homogéneo de una materia elaborada que se ha transformado en vidrio durante su fusión. Paso a un estado no poroso de la arcilla.

Torno: Aparato de rotación rápida por impulso manual o mecánico. Gira horizontalmente y posee una mesa sobre su eje.