



**PICASSO, ESCULTURAS ENCICLOPÉDICAS EN PARÍS,
EN 1937 Y DE 1943 A 1945**

**PICASSO, ENCYCLOPEDIC SCULPTURES IN PARIS,
IN 1937 AND FROM 1943 TO 1945**

ANDRÉS LUQUE TERUEL
Universidad de Sevilla

Recibido: 16/06/2021

Aceptado: 16/11/2021

RESUMEN

Picasso inventó el método que él mismo denominó enciclopédico, en el que la creatividad técnica procedió con una libertad inusitada, generando un nuevo espacio de representación. A ello debe añadirse la dualidad creativa reconocible en el ámbito formal, por una parte, con la genial aportación de la técnica con la que integró objetos reales en configuraciones modeladas, siempre imprescindible, capaz de integrar densidades y texturas diversas reconocibles en su carácter original y dotadas de un nuevo sentido de la expresión en su nueva función; y, por otra, de determinar conjuntos compactos y sólidos visualmente en las réplicas vaciadas en bronce. El análisis específico de todas las esculturas enciclopédicas de este período permite establecer la secuencia exacta de las aportaciones.

Palabras clave: Picasso, Escultura, Vanguardias, Figuración, Escultura enciclopédica.

ABSTRACT

One of the original sculpture methods invent for Picasso was the encyclopedic he mentioned, outstanding for the freedom technique and the new representative space and

creative foundation. Besides is feasible increase the interest with the artistic double mode, with the warm and startling technique with trade matter in modeling shape, always essential and efficient of integrate density and different texture recognizable in his novel character and equip with a new expression sense in a new function, mostly compact grouping and solid copy in bronze. The specific analysis of all the encyclopedic sculptures of this period allows us to establish the exact sequence of Picasso's contributions.

Keywords: Picasso, Sculpture, Avant-Garde, Figurative Art, Enciclopedia Sculpture.

1. BREVE INTRODUCCIÓN. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Las esculturas enciclopédicas de Picasso están concebidas con un procedimiento inventado por el propio artista, que utilizó una novedosa técnica mixta en la que ensambló objetos y materiales reales con otros de factura propia, utilizando porciones de yeso y, de ese modo, la técnica del modelado, reducida a un nivel técnico somero, como un elemento fundamental para la inserción de dichos objetos, que adquieren así otro significado visual distinto¹.

Es un método bien conocido, con el que Picasso realizó obras excepcionales por su impacto visual, muy bien estudiadas; sin embargo, no se entiende que pese a la importancia del método y de dichas obras hasta ahora nadie haya planteado un estudio completo y conjunto de ellas, sin ninguna omisión, por lo que tampoco nadie ha establecido con rigor la secuencia de su desarrollo ni de las características y los logros de las distintas etapas, y eso que fueron en diferentes espacios físicos y cronologías. Ese es precisamente el argumento de nuestra interrogante científica, y el objetivo de este trabajo, la clasificación y el análisis de todas las esculturas enciclopédicas de Picasso en París en dos breves etapas casi consecutivas, en 1937 y 1943-1945. La metodología analítica permitirá dilucidar las relaciones internas y el alcance plástico de la nueva técnica y las formas que produjo, e igualmente propiciará el estudio comparativo necesario para establecer parámetros rigurosos de comprensión.

El inicio de esa escultura enciclopédica en Boisgeloup, sólo unos años antes, en 1933-1934, mostró todas las características y posibilidades del método, cuyo propósito es la integración de distintos elementos formales, de origen

1 SPIES, W., *Esculturas de Picasso*, Stuttgart, Verlag Gerd Hajjet; y Barcelona, Gustavo Gili, 1971, pp. 151-160. SPIES, W., *La escultura de Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1989, pp. 164-255. SPIES, W., *Picasso sculpteur*, París, Editions du Centre Pompidou, 2000, pp. 167-260.

natural o industrial, por lo tanto con distinta naturaleza, en una sola configuración, en la que conservan el principio de identidad y de modo simultáneo significan con un nuevo sentido visual. La evolución de Picasso en París llevó el procedimiento a un nivel básico de expresión, en el que la sobriedad técnica linda con un nuevo modo de primitivismo, tosco y potente en sus efectos expresivos.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Tanto para las esculturas enciclopédicas de Boisgeloup, como para éstas de París o las posteriores en Vallauris, hay que tener en cuenta las aportaciones de Françoise Gilot, pareja suya y, por lo tanto, fuente directa, en el período comprendido entre 1943 y 1954. Sus opiniones son valiosas porque aportó detalles de ese proceso creativo singular. Distinguió dos tipos de esculturas, una en la que Picasso relacionó los objetos entre sí, y no en función de su aportación al conjunto modelado, que ella denominó *ready mades*², como había hecho antes Marcel Duchamp con su Arte Concepto, con el que no tienen nada que ver desde un punto de vista conceptual y tampoco en cuanto refiere a los procedimientos ni a los resultados formales, a las que Picasso simplemente denominó ensamblajes de objetos y no de ese modo; y otra en la que reconoció la aportación de la parte modelada, esencial en este procedimiento. En realidad, lo que hizo fue agrupar dos procedimientos distintos como variantes de uno solo.

Uno de los primeros en estudiar la escultura enciclopédica de Picasso fue Roland Penrose, que valoró la importancia de los armazones desde las primeras en Boisgeloup, lo que le llevó a distinguirlas de los ensamblajes con objetos reales, sin la mediación de otro material; y de las previas obtenidas directamente con vaciados de objetos reales³. Esos tres procedimientos simultáneos fueron posteriores e inmediatos a las novedades del modelado de Picasso en Boisgeloup, unas veces naturalista, en ocasiones abstracto orgánico, y otras claramente modular y constructivo.

Werner Spies partió de ahí y reconoció en ellas un largo proceso desde la incorporación de texturas vaciadas de objetos reales sobre los originales modelados, a la incorporación de objetos diversos con intereses formales, las esculturas con maniqués; comunes a las modeladas y vaciadas con los moldes en fresco; las que integran elementos o proceden de las técnicas de la cerámica;

2 GILOT, F; y LAKE, C., *Vida con Picasso*, Barcelona, Bruguera, 1965, pp. 270-273.

3 PENROSE, R., *Picasso, su vida y su obra*, Barcelona, Argos Vergara, 1981. PENROSE, R., *Picasso*, París, Flammarion, 1982, pp. 271-275.

los originales a los que denominó de modo específico así; y las que siéndolo, denominó esculturas pintadas⁴.

Otros autores como Ingo F. Walter⁵, Carsten-Peter Warncke⁶ y Victoria Combalía⁷, las estudiaron desde otros puntos de vista, en los tres casos obviando el término original aportado por el propio Picasso. El primero de ellos, Ingo F. Walter, distinguió las que insertan los objetos con sus propiedades naturales intactas, sin modificaciones, en un nuevo sistema de relaciones que determina la identidad de la nueva obra y las que lo asumen como una parte de la configuración, en la que se integran como elementos concretos cuyos valores visuales quedan alterados por las características del modelado predominante. Carsten-Peter Warncke consideró que las diferencias y las novedades proporcionadas por la creatividad técnica estuvieron supeditadas a la creatividad formal y grandes diferencias entre la manipulación de los objetos con los que Marcel Duchamp se opuso al Arte y la integración de éstos en las configuraciones figurativas de Picasso⁸. Victoria Combalía estudió las analogías y los paralelismos técnicos y formales entre ciertas obras de Picasso y Joan Miró, con independencia de los géneros e incluso de los estilos; y distinguió dos procedimientos distintos: el *objet trouvé* (objeto encontrado), vaciado tal cual; y el *assemblage de objets trouvés* (ensamblaje de objetos encontrados).

Christine Piot siguió la línea interpretativa iniciada por Roland Penrose y continuada por Werner Spies, que plantea el posible diálogo entre estas esculturas y las pinturas de la época a través de la inserción y el doble significado de los objetos⁹. Tampoco las denominó enciclopédicas, lo que justifica que no plantease el origen y la evolución del ese método plástico tan particular. En cierto modo, pareció alinearse con Carsten-Peter Warncke, pues su principal aportación consistió en la identificación de los objetos ambivalentes de las principales esculturas, y la equiparación de éstos con las formas dobles de las pinturas coetáneas.

4 SPIES, W., *La escultura de Picasso, Op. Cit.*, pp. 240-243, 246, 250-251, y 256.

5 WALTER, I. F., *Pablo Picasso, 1881-1973. El genio del siglo XX*, Colonia, Benedikt Taschen, 1990, pp. 48-49.

6 WARNCKE, C-P., *Pablo Picasso, 1881-1973*, Colonia, Benedikt Taschen, 1992, Vol. I, p. 487.

7 COMBALÍA, V., *Picasso-Miró. Miradas cruzadas*, Madrid, Electa, 1998, pp. 99-101.

8 WARNCKE, C-P., *Pablo Picasso, 1881-1973, Op. Cit.* Vol II, p. 482.

9 PIOT, C., "1945-1952", en *Picasso Total*, Barcelona, Polígrafa, 2000, pp. 380-393.

3. LA PRIMERA ESCULTURA ENCICLOPÉDICA EN PARÍS, *EL ORADOR*, EN 1937

La última escultura enciclopédica de Picasso en Boisgeloup está fechada en 1934, y la primera en París, *El orador*¹⁰, en 1937. En los dos años intermedios, 1935 y 1936, no realizó ninguna de esta naturaleza.

Es una escultura de la que se ha escrito poco o casi nada. Aislada entre las de su género por dos años de inactividad previos y otros seis posteriores, sirve de puente entre el grupo inicial de Boisgeloup y las intermedias de París. Está formada por cuatro elementos o partes. Un cartón estriado, invertido, de modo que las estrías se proyectan paralelas al suelo, convenientemente doblado y con el vértice hacia delante y desplazado hacia el lado izquierdo del soporte, mani-



pulado hasta la ondulación en ese lado, y hasta el hundimiento claroscuro en el sentido de las estrías centrales en el contrario, presenta una forma completamente abstracta e informal, que sustituye a la anatomía humana desde las caderas hasta la altura de las rodillas. Los dos niveles establecidos por el ligero doblez que determina el ángulo y los planos contrarios, equivalen a las piernas. Éstas, que no están representadas ni aludidas por empatía, sino sustituidas por la proyección informal, quedan sobre un espacio vacío, sólo interrumpido por un simple perno metálico, que proporciona el único punto de apoyo. Ese tramo de las piernas, por lo tanto, no ha sido sustituido, sino suprimido de la representación, que adquiere así un aspecto ingrávido sobre el potente bloque de piedra de la base y en consonancia con el sutil y, al mismo tiempo, decidido modelado de la superficie de cartón.

Fig. 1— Picasso, *El orador*, París, 1937. Fotografía: Spies, 2000, 197.

Sobre esos dos elementos, el perno y el cartón informal, se asienta la tercera unidad, que reemplaza al torso de modo similar; mas con distintas soluciones técnicas y plásticas. Es un elemento plano, trabajado con una tela metálica con forma triangular. El ángulo recto adquiere una cierta peculiaridad debido a la diagonal establecida sobre el asiento irregular del cartón doblado de la parte

10 Colección Particular, original con madera, tela metálica y yeso, WS 181 I. Museo Picasso de París, edición de un solo ejemplar fundido en bronce sobre base de piedra, KB 213; WS 181 II; MPP 318.

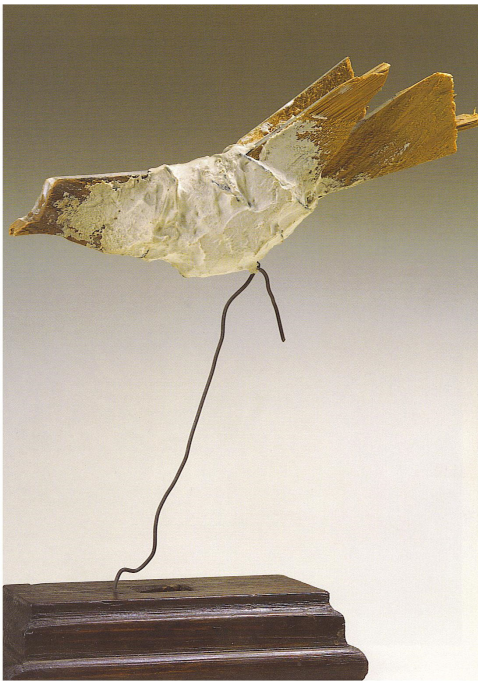
inferior, determinado por el modelado complementario que curva y vence el perfil superior. La dirección de tal diagonal, interior y hacia la izquierda, es similar a la de la extensión correspondiente de éste. Eso le proporciona un movimiento real, convincente en relación con la figuración y en claro contraste entre la condición del plano y el modelado del cartón. La prolongación del otro ángulo inferior, de cuarenta y cinco grados y proyectado mediante una diagonal ligeramente descendente y desplazada hacia el lado derecho, sirve de base a la mano modelada con yeso que supera el perfil curvilíneo del cartón que lo soporta. Los dos ángulos quedan sobre los límites de éste, circunstancia que otorga a la mano un protagonismo en la composición que no se corresponde con la inquietante simplificación que empequeñece la palma, anula los detalles y reduce los dedos, cortos, gordos y esquemáticos, a cuatro, radiales y abiertos.

El cuarto elemento es la cabeza, muy simple pero figurada. Está fijada sobre el ángulo superior del plano triangular de tela metálica, de cuarenta y cinco grados. El modelado con yeso, quizás sobre una plantilla de cartón, a la que se debería el carácter circular y casi plano, apenas interrumpido por las irregularidades de la materia, está trabajado con un punto de espesura que asegura la animación de las superficies mediante las texturas toscas y de apariencia descuidada. Los pequeños planos horizontales y paralelos añadidos a la superficie representan la boca, semiabierta; el vertical superior la nariz y los triangulares que la flanquean, los ojos. El yeso con grumos y diluido sobre la tela metálica triangular y sólo así en la superficie modelada de cartón, proporciona la unidad necesaria para la conjunción de los distintos volúmenes y la armonía de las superficies.

El desplazamiento de las distintas unidades y la intervención de la mano, que, sobre la prolongación inferior derecha del ángulo del plano de tela metálica, alude al gesto del brazo de la figura, proporcionan la credibilidad de la acción que representa. Ésta supera los límites de la abstracción, propia de la superposición de elementos tales en la configuración. Tal condición apenas evidencia los vínculos de la mano, extraña y deforme, y la cabeza, simplificada, redonda, irreal. La fuerza plástica de las dos unidades abstractas, la informal modelada con cartón, claroscuro y contrapuesta, y la plana y triangular de tela metálica complementada por los grumos de yeso que la convierten en opaca, contrasta con la ingenua simplicidad de esos elementos figurados, recurso que concentra la información narrativa en la fuerza de los movimientos que indican la acción y, con ello, la identidad de la figuración.

4. EL INICIO DE LA SEGUNDA ETAPA ENCICLOPÉDICA, *MIRLO*, EN 1943

Picasso no trabajó con el procedimiento enciclopédico en 1935 y 1936, y tampoco entre 1938 y 1943, excluidos ambos años. En ese paréntesis desarrolló la variante técnica conocida como escultura con objetos encontrados, debido a los componentes reales, de origen cotidiano e industrial, ensamblados en los originales y vaciados con el doble sentido visual intacto; y planteó nuevos procedimientos de modelado, fundamentales ambos para la concepción unitaria de las esculturas enciclopédicas posteriores a 1943. Ese aprovechamiento, la asunción de las aportaciones de estos procedimientos en el enciclopédico, aportó



nuevas posibilidades, tanto en las relaciones de los objetos como en la intervención del modelado, y esto generó una etapa distinta, en la que las esculturas presentaron relaciones inéditas y alcanzaron dimensiones muy superiores a las de la primera.

En las esculturas enciclopédicas del año 1943, Picasso produjo figuras espontáneas, más próximas al objeto encontrado que a este método, al que, sin embargo, pertenecen por la intervención del modelado. Ésta fue mínima en *Mirlo*¹¹, en París, en 1943, escultura en la que utilizó un trozo de madera para la configuración del pájaro por similitud y una vez afinado el pico, tallados los ojos y modelada con yeso la zona de la pechuga y la intersección de las alas.

Fig. 2- Picasso, *Mirlo*, París, 1943. Fotografía: Caws, 2000, 163.

¹¹ Colección Dora Maar. Madera, yeso y alambre, 12 cm. de longitud. KB 130; WS 271. Es uno de los pocos originales que no ha sido fundido en bronce.

El efecto es sorprendente. La madera, rota, informe, no representa nada en sí misma. La disposición horizontal, los desniveles de la parte trasera, con las superposiciones en dos niveles y la correspondiente inversión de la disposición de la materia, y el equilibrio sobre dos alambres irregulares y de distinta longitud, aumentados por las adiciones de yeso, tan abstractas, informes y orgánicas, como los anteriores materiales, adquieren sentido figurativo con la desviación superior en ángulo y la talla naturalista de la cabeza, el pico, las porras y los ojos, en sentido contrario al de las tablas antes indicadas en lo que respecta a la proyección lateral y a la elevación del segmento.

La intervención de un solo elemento tallado, relativo en la proyección volumétrica, es fundamental para la interpretación figurativa de todo el conjunto. Eso hace que parezca mínima la transformación de los objetos reales o encontrados, y lo es en cuanto a la conservación y preeminencia de sus cualidades originales, intactas; mas no en la disposición concebida por el artista, que permite tal apreciación y el cambio simultáneo y alternativo de la identidad. En ello radica la transformación, importante, intensa, resuelta en niveles intelectivos superiores a los de la manualidad, reducida al acto inmediato, espontáneo con el que resolvió la aplicación. Puede deducirse que la reducción técnica y formal, el aparente descuido de los distintos niveles de acabado y, en consecuencia, el impacto directo, trasgresor por la asunción de la falsa impericia, la convirtieron en una de las esculturas más avanzadas de su tiempo.

5. EL MOVIMIENTO Y LA ACCIÓN DE OTRA PEQUEÑA ESCULTURA, *EL SEGADOR*, EN 1943

Una de las primeras esculturas en las que Picasso aplicó el método enciclopédico definido en esta segunda fase que, recuérdese una vez más, implica la intervención simultánea de la referencia formal y la técnica en la aplicación del sistema, es *El segador*¹², en París, en 1943.

Brassaï dijo que el sombrero de *El Segador* sólo es un molde pequeño de pastel de carne, y precisó dos características: su estado abollado y retorcido, que por alguna razón que no precisó le recordó a van Gogh, *La Provenza* y el cielo del Midi¹³. Las apreciaciones de Brassaï tienen el interés de las fuentes directas y de la apreciación sensible de un artista del mismo contexto. En lo que

12 Colección Particular, original con yeso y madera, WS 234 I. Colección Particular, ejemplar único en bronce, con sello de fundición Cire perdue Paris E. Robecchi, 52 x 34 x 21 cm. KB 173; WS 234 II.

13 BRASSAÏ., *Conversations avec Picasso*, París, 1964. Méjico, Turner, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 100.

aquí respecta, refirió la procedencia del objeto real ensamblado en un original cuya mayor parte está modelada. Werner Spies interpretó la cabeza como sombrero y trasunto del sol del que se refleja y pesa en el duro trabajo del campesino¹⁴.

Es, por lo tanto, una escultura elaborada, como corresponde a una naturaleza tan compleja como la expuesta¹⁵. El cuerpo de la figura masculina está modelado con rapidez y soltura. Las piernas, abiertas, la izquierda recta, rígida y en diagonal, sin apenas forma, y la derecha flexionada recogiendo el empuje del cuerpo en ese sentido, le proporcionan una movilidad contrastada por la

diagonal opuesta de la guadaña. Los brazos, reducidos, casi no existen, y su disposición triangular sirve de soporte a la cabeza, formada en el original por el objeto industrial o molde indicado por Brassáï.



El modelado está concebido con tendencia a las formas ahuecadas, que no caladas, en concordancia con la fisonomía de dicho molde. La interpretación de los volúmenes procede, pues, en dos sentidos, el real de la configuración y el virtual de las formas en negativo, complementadas por las incisiones superficiales que recorren y refuerzan la disposición de las piernas desde el interior. Los brazos, atrofiados, casi inexistentes, ceden el protagonismo a la guadaña, modelada sobre almas obtenidas de elementos reales y dispuesta en sentido contrario a la diagonal del cuerpo, tendido y ascendente.

Fig. 3- Picasso, *El segador*, París, 1943. Fotografía: Spies, 2000, 203.

14 SPIES, W., *La escultura de Picasso, Op. Cit.*, pp. 164-165 y 178-179.

15 VVAA., *La colección del Museo Nacional Picasso, París*, Madrid, Museo Reina Sofía-Lunwerg, 2008, pp. 131-170.

6 LA PERVIVENCIA DEL CRITERIO INICIAL EN *CABEZA FEMENINA II*, EN 1943

Werner Spies y Christine Piot¹⁶ relacionaron la escultura *Cabeza femenina II*¹⁷, en 1943, con *Cabeza femenina I*, en Boisgeloup, en 1934. La propusieron en su catálogo como un elemento, el principal e independiente, procedente de la escultura citada, que consideraron un montaje ocasional.

A simple vista, parece la misma cabeza y no lo es. Coinciden en el pie cilíndrico, en esta ocasión, sobre base plana de madera, alterada con un contorno irregular en la réplica en bronce, diferencia lógica con la anterior, ensam-



blada sobre el molde de flan, y éste, a su vez, sobre el jarrón de la *Dama Oferente*, ya que, suprimido tal montaje, sería necesaria la disposición de un nuevo soporte que le proporcionase la estabilidad. En los dos casos, la estructura tubular sostiene un ladrillo con los rasgos de la cara y un plano modelado posterior en alusión al pelo. El esquema compositivo es idéntico, con innovaciones técnicas y formales anteriores, como la superposición de planos de raíz cubista. Aún así, cada uno de esos elementos, la procedencia y la realidad física propia y, relacionados, las propiedades de las unidades compositivas que establecen, difieren tanto entre sí que no se puede estar en la duda, son dos obras distintas.

Fig. 4- Picasso, *Cabeza femenina II*, París, 1943. Fotografía: Spies, 2000, 229.

Las diferencias son numerosas y fáciles de apreciar: el soporte tubular que alude al cuello presenta cierta irregularidad; el ladrillo que forma la cabeza es más ancho y, como está invertido, igual que aquél, presenta mayor altura; la

16 SPIES, W., *La escultura de Picasso, Op. Cit.*, p. 383.

17 Colección Particular, original con yeso, arcilla cocida y madera, 62 x 40 x 40 cm. WS 235 I. Colección Particular, ejemplar único en bronce, con sello de fundición Cire Perdue Paris E. Robecchi, 57'7 x 41'5 x 33'2 cm, KB 156; WS 235 II.

nariz, informe e imprecisa en los dos casos, es más irregular; la boca, una simple mueca con resalte central, varía en la irregularidad inferior, la proyección almendrada en vez de horizontal y, sobre todo, en el desplazamiento del eje, hacia el lado derecho de la escultura; los ojos son huecos, no en el antecedente citado, en los que predomina la esfera central; carece de cejas, grabadas en aquél; en la parte superior tiene unas bandas en zigzag grabadas a nivel superficial, interrumpidas por las irregularidades de los extremos, inexistentes en el anterior; el pelo, informal y orgánico, está modelado, por lo que no tiene las estrías del cartón, y está dispuesto en talud, formando una composición piramidal y no a modo de telón trasero.

7. LA ESTRUCTURA TUBULAR Y LA PROYECCIÓN LINEAL DE UNA DE LAS PRIMERAS ESCULTURAS ENCICLOPÉDICAS EN GRAN FORMATO, *MUJER DE LA NARANJA*, EN 1943



Picasso repitió el modelo de *Cabeza femenina I y II* en *La mujer de la naranja*¹⁸, tercera variante de una misma aplicación de su sistema creativo, en 1943.

El amplio espacio del nuevo taller en la Rue des Grands-Augustin, le permitió resolver el trabajo en un formato muy superior al de las anteriores aplicaciones. Ese cambio fue fundamental para el desarrollo del género enciclopédico, pues Picasso se vio obligado a buscar objetos industriales de mayor tamaño; o, como opción alternativa, al aumento del trabajo modelado como medio integrador de los objetos o fragmentos de éstos que completasen la configuración y la información general del tema representado. La escultura enciclopédica adquirió, por ambos medios, una nueva dimensión monumental.

Fig. 5- Picasso, *Mujer de la naranja*, París, 1943. Fotografía: Spies, 2000, 233.

¹⁸ Colección Particular, original con yeso y madera, WS 236 I. Museo Picasso, París, ejemplar único en bronce, 180'5 x 75 x 67'5 cm, KB 168; WS 236 II; MPP 327.

La interpretación de la escultura es incierta por los distintos criterios de Brassai¹⁹ y Werner Spies, pues el primero, en consonancia con el título aportado por el propio Picasso, dijo que sostiene una naranja; mientras que el segundo, que se ocupó de la naturaleza de la configuración plástica y de la relación de las soluciones con el tema representado, creyó que era una manzana. Werner Spies fue más allá y pensó que la diferencia entre esta escultura y las anteriores de Boisgeloup está en la intuición para el aprovechamiento de los objetos con la ayuda de las posibilidades expresivas del modelado²⁰. Con esa observación, estableció una proporción directa en la repercusión e inmediata proyección de tales recursos, posicionamiento desde el que destacó las novedades en los recursos con los que potenció el tratamiento de las superficies modeladas, caso la tela metálica con la que presionó las superficies y el contraste de las zonas reticuladas con las acanaladuras obtenidas con cartón ondulado en la parte superior de *Mujer con naranja*. Como él mismo precisó, un molde de cocina culmina el planteamiento vertical del cuerpo, formado junto con los brazos por una rama de árbol, a la que añadió una manzana y una vasija en el lugar en el que deberían ir las manos. El movimiento de ese torso tan vertical y lineal le recordó el culebreo de una serpiente, por lo que lo interpretó como la escena bíblica de Eva con la manzana.

La identificación de la fruta que sostiene no fue una cuestión circunstancial para Werner Spies, por eso la asoció a la representación de Eva que, según estimó, condicionó los tratamientos plásticos en función del rejuvenecimiento ascendente de la figura. La consideración de una fruta u otra entraría en el terreno de la especulación sobre la identidad de las formas representadas; el apoyo para tal interpretación en la relación del movimiento de los brazos con la serpiente es muy relativo, pues procede de la identificación previa de la manzana y no de los argumentos que éstos presenten en sí.

Dejando a un lado dicha interpretación, como tal subjetiva y especulativa, podemos continuar el análisis teniendo en cuenta que Picasso ensambló esta vez una estructura tubular que, según Brassai²¹, procedía de un cañón, dividido en dos sectores, el inferior, más ancho, dado el sentido decreciente en altura, con superficies rugosas proporcionadas por el revestimiento irregular con yeso; el superior, con estrías aportadas por un cartón gofrado pegado. La boca abierta de ese cañón funciona como una taza que sirve de peana al cuello, ensamblado en el hueco correspondiente. De la intersección de las dos zonas de la estructura modular, distinguidas por los tratamientos superficiales, salen las unidades que

19 BRASSAI., *Conversations avec Picasso, Op. Cit.*, p. 75.

20 SPIES, W., *La escultura de Picasso, Op. Cit.*, pp. 191-192.

21 BRASSAI., *Conversations avec Picasso, Op. Cit.*, p. 75.

representan los brazos, sinuosos, lineales, obtenidos de ramas de árboles que parecen modeladas y no los objetos reales que en realidad son, quizás por el recubrimiento que determina la unicidad de la composición y flexibiliza el movimiento. El derecho, en forma de asa unida en el tercio superior, sostiene en su interior una jarra, configurada con la parte superior de un objeto industrial, fragmentado y descontextualizado. El brazo izquierdo, adelantado y elevado, ofrece la esfera modelada que remite a la naranja que la titula.

Si fuese la manzana propuesta por Brassai, que titula a la escultura, incluso en el catálogo de Werner Spies y Christine Piot, la variante plástica ascendente no tendría por qué relacionarse con un posible rejuvenecimiento, y en caso de que fuera cierto con la figura bíblica; pues también pudiera explicarse como una progresiva objetivación desde el informalismo y los tratamientos matéricos inferiores, procedimiento resuelto con claves plásticas ajenas a contenidos temáticos específicos. Entre éstas se encontraría la solución de la tela metálica sobre el yeso blando, que Werner Spies estimó novedosa y, aunque lo es, procede de un ensayo previo bastante anterior, pues tal opresión la realizó con una gasa sobre uno de los laterales de la cara del *Retrato de Fernande Olivier*²², en 1906. Los objetivos fueron distintos, en tal antecedente veló el rostro y en la escultura enciclopédica reforzó con la textura la identidad de los volúmenes; no obstante, el procedimiento es el mismo, la modificación de la materia modelable mediante la opresión de un objeto ajeno que la deforma y le proporciona una nueva textura.

8. EL CARÁCTER PRIMITIVO Y LA DESCONCERTANTE ACTUALIDAD DE LA MUJER DEL VESTIDO LARGO, EN 1943. RELACIONES DIRECTAS CON LA CABEZA FEMENINA DEL AÑO 1942

Una de las esculturas enciclopédicas más singulares es la titulada *La mujer del vestido largo*²³, realizada en París en 1943.

Werner Spies precisó que Picasso utilizó como base de la estructura un maniquí negro, al que añadió la cabeza y el brazo izquierdo modelado y el brazo derecho de una escultura procedente de la Isla de Pascua, que le había regalado Pierre Loeb²⁴. Aportó además un testimonio directo del artista, que había

22 Z I, 232; WS 6; MPP 234.

23 Colección Particular, original configurado con un maniquí, yeso, madera y el antebrazo izquierdo de una escultura de madera de toromiro procedente de la Isla de Pascua, WS 238 I a. Colección Particular, dos réplicas del antebrazo izquierdo vaciadas en yeso, WS 238 I b. Colección Particular, dos ejemplares fundidos en bronce, uno desmontado, 161 x 50 x 36'5 cm, KB 191 y 192; WS 238 II.

24 SPIES, W., *La escultura de Picasso*, Op. Cit., p. 200.

confirmado que le pidió a Paul Eluard un par de zapatos, que le llevó dos de su madre que, según dijo también, no llegó a utilizar. En su análisis destacó el agudo contraste establecido entre las superficies pulidas del maniquí y la factura irregular de los elementos modelados y el brazo añadido. Ese contraste entre lo que interpretó como un cuerpo codificado y un rostro modificado en su psicología, fue, para él, el elemento diferenciador con el que respondió a los maniqués de los surrealistas en la Exposición Internacional del Surrealismo, celebrada en la Galería de Bellas Artes, en París, en 1938.

Efectivamente, Picasso utilizó un maniquí de principios de siglo para ensamblar otro objeto encontrado anterior, un antebrazo de madera de toromiro procedente de una escultura primitiva de la Isla de Pascua. Completó el original con la cabeza y otro brazo modelado, el derecho, y lo que le faltaba del iz-



quierdo, elementos éstos que, por su rugosidad, parecen más antiguos que el primitivo sobre el que operó el impulso lúdico en la primera aplicación del sistema. Los recursos modelados se concentran en la cabeza de la mujer. Parece derivada de alguno de los estados de la serie dedicada a Dora Maar, en 1941; aunque, procede de la aplicación del sistema sobre otra obra suya íntegramente modelada, *Cabeza femenina*²⁵, en 1942. Coinciden en todos los pormenores: las irregularidades de los rasgos físicos, próximas al inorganicismo, la ligera elevación de la cara y la mirada, el carácter redondeado de las mejillas, los ojos con modelado superpuesto y abultados, las cejas extensas, la frente despejada aunque no muy amplia y el pelo recogido con un moño doble en la parte alta de la cabeza.

Fig. 6– Picasso, *Cabeza femenina*, París, 1942. Fotografía: Spies, 2000, 231.

Tal es la relación, que Picasso utilizó esa cabeza como original para la fundición de la edición en bronce de la *Mujer del vestido largo*, y no la ensamblada

25 Museo Picasso, París. Original de yeso, WS 238 A I. Cuatro réplicas en bronce, 42'5 x 25 x 28'3 cm. Una fundida en 1943; las otras tres en Godard, en 1950 a 1951. De éstas, una fue utilizada en la edición de dos ejemplares en bronce de *La Mujer del vestido largo*; las otras dos se conservan como bustos, uno en bronce visto, el otro pintado. WS 238A II; MPP 325.

en el original enciclopédico de ésta. Difieren en la espontaneidad de la configuración y el modelado de dos obras distintas, cada una con sus peculiaridades; las estrías verticales que rodean el cuello de ésta, cilíndrico e irregular por las mellas laterales y traseras, obtenidas por la presión del reverso de un cartón; y, de modo excepcional en una de las réplicas en bronce del busto, por la pintura de éste, resuelta con claves tales, y dotada con un fuerte impacto visual, proporcionado por la elección de colores puros y la aplicación espontánea, en agudo contraste con el rudo taco de madera vista de la base.

La relación es compleja. Picasso modeló *Cabeza femenina* en 1942; configuró el original enciclopédico de *La mujer del vestido largo* en 1943, y para éste modeló una cabeza análoga a la anterior. Son dos aplicaciones distintas, la segunda con la aceptación de un elemento tomado de la primera. Hasta ahí, el procedimiento mantuvo principios frecuentes en las composiciones de Picasso,



sobre todo en las pinturas. Lo inusual fue la decisión de recurrir directamente a la réplica de *Cabeza femenina* para la fundición en bronce del original enciclopédico, en vez de vaciar el busto ensamblado en éste, análogo a aquélla. La explicación más convincente de ese cambio, que implica a *Cabeza femenina* en la última fase de la aplicación del sistema a la que pertenece *La mujer del vestido largo*, es la dificultad técnica para trabajar sobre el original enciclopédico, configurado con elementos de distinta naturaleza, antigüedad y estados de conservación. En cualquier caso, la decisión relacionó en un mismo proceso a dos aplicaciones distintas.

Fig. 7— Picasso, *Mujer del vestido largo*, París, 1943. Fotografía: Spies, 2000, 230.

Es una escultura insólita, incluso dentro del grupo enciclopédico, debido al protagonismo del maniquí de madera, el ensamblaje de la cabeza íntegramente modelada y, sobre todo, el ensamblaje del brazo antiguo, procedente de la escultura de la Isla de Pascua. No fue la única relación de *La mujer del vestido largo* con otras intervenciones, Picasso utilizó la estatua en la vertiente lúdica con la que montó la performance, *El pintor de género*, adjudicándole un significado efímero, del que queda constancia fotográfica.

9. UNA SERIE COMPLETA CON DISTINTOS MEDIOS, *LA VENUS DEL GAS*, EN 1945

Françoise Gilot aportó un testimonio importante para la comprensión del origen, la naturaleza y la interpretación de la *Venus del gas*²⁶, realizada en París en 1945. Dijo que Picasso se había dado cuenta del parecido de un fogón con un quemador de antes de la guerra con una estatua femenina suya. En ese momento decidió convertirlo en una escultura, ensamblándolo sobre un taco de madera y poniéndole con la intuición y el sentido irónico tan personal el título de *Venus del gas*²⁷.

Con esa afirmación, la relacionó con una forma propia cuyo género, escultura, pintura o dibujo, no precisó. Tal forma fue la referencia para la aplicación de la que procedieron una serie de dibujos que, por su definición, parecen preparatorios para la configuración tridimensional de la escultura. La procedencia es clara, forma parte de una serie y, como es lógico, ocupa un lugar en la secuencia de un proceso complejo por la relación intelectual del planteamiento con la resolución intuitiva de la práctica manual.

Françoise Gilot no tuvo nada de esto en cuenta cuando la incluyó entre las esculturas de Picasso realizadas con objetos encontrados. Werner Spies, que la siguió, también la incluyó entre éstos²⁸. Aún así, estableció relaciones con diversos estados dibujados en los cuadernos de finales de las décadas de los veinte y los treinta y, en cuestiones técnicas, con algunas esculturas de Boisgeloup. En concreto, comparó los orificios para la salida del gas con los coladores de *Cabeza de mujer*, en 1929-30, ensamblados en una compleja estructura de hierro forjado. De un modo más preciso, aludió a la analogía de las llamas de los dibujos firmados el día diecinueve de enero de 1945; y la ascendencia sobre la escultura titulada, *Mujer*, resuelta, aunque no lo indicó, con medios plásticos.

La primera aplicación del sistema para *La Venus del gas*, en 1945, produjo los dibujos que citó Werner Spies, fechados el día diecinueve de enero de ese año²⁹, en los que Picasso fijó los caracteres de la escultura. El tubo y un quemador de cocina invertido forman el cuerpo, el cuello y la cabeza de esta diosa industrial, que Françoise Gilot confundió con una escultura de objetos encontrados, porque no tuvo en cuenta que la transformación sólo fue posible por el ensamblaje de esa pieza sobre otra de madera, aludida por Werner Spies. Éste

26 Colección Particular. Tubo quemador de hornillo de gas y madera, 25 x 9 x 4 cm. WS 302A. Edición de al menos un ejemplar en bronce.

27 GILOT, F.; y LAKE, C., *Vida con Picasso*, Op. Cit., pp. 270-273.

28 SPIES, W., *La escultura de Picasso*, Op. Cit., pp. 179 y 180.

29 Colección Particular. Tinta sobre papel.

no dilucidó las relaciones de los elementos ensamblados. La forma de horquilla de la pieza de madera, trabajada a mano por Picasso, alude a las piernas, y, con tal equivalencia, transforma la identidad del quemador y le otorga sentido figurativo al conjunto. Es lo que diferencia a las esculturas enciclopédicas de las de objetos encontrados, la participación de elementos realizados a mano por el propio artista, modelados o tallados, que integran las aportaciones industriales y son fundamentales en la configuración de la escultura.



Fig. 8- Picasso, *Mujer II*, Vallauris, 1948. Fotografía: Spies, 2000, 247.

Los dibujos indicados sirvieron de referencia para la aplicación ortodoxa del sistema y ésta produjo la serie de variantes cuyo primer estado es *La Venus del gas* y los siguientes las esculturas modeladas *Mujer I*³⁰ y *I*³¹ y *Pequeña*

30 Colección Particular, arcilla roja cocida, 25'5 x 13 cm, WS 333 I. Edición de dos ejemplares en bronce, Colecciones Particulares, 25'5 x 13 cm, uno sin numeración y el otro numerado 2/2, los dos con sello de fundición E. Godard Cire Perdue, WS 333 II.

31 Colección Particular, arcilla roja cocida, 18 x 14'5 x 7 cm, WS 334 I. Edición de dos ejemplares en bronce, 18 x 14'5 x 7 cm, uno en Colección Particular, sin numeración; y el otro en el Museo Picasso de París, numerado 2/2, los dos con sello de fundición E. Godard Cire Perdue, WS 334 II, el segundo además MPP 332.

*mujer embarazada*³², en Vallauris, en 1948; y la enciclopédica *Mujer embarazada I*³³, en Vallauris, en 1949, transformaciones avanzadas del tema de la *Mujer en pie*. El quemador de gas determinó los módulos circulares de *Mujer I* y *II*. La fórmula de adición de dos mitades autónomas recuerda a los estados dibujados y los modelados con partes independientes ensambladas después de Boisgeloup, a principios de los años treinta. La unidad superior remite al quemador y la inferior a la horquilla de madera. Picasso añadió apéndices interiores y exteriores que aportan movilidad y las singularizan.



Fig. 9- Picasso, *Venus del gas*, París, 1945. Fotografía: Amateur de Art, 2013.

32 Colección Particular, 32'5 cm. de altura, WS 335 I. Edición de dos ejemplares en bronce, 32'5 x 9 x 7 cm, uno en Colección Particular, sin numeración; y el otro en el Museo Picasso de París, numerado 2/2, los dos con sello de fundición E. Godard Cire Perdue, WS 335 II, el segundo también MPP 333.

33 Colección Particular, original con yeso y madera, 130 cm. de altura, WS 347 I. Edición de dos ejemplares en bronce, en 1952-1953, 130 x 37 x 11'5 cm, con sello de fundición Cire perdue C. Valsuani, WS 347 II; MPP 334.

La aplicación del sistema de Picasso nunca sufrió las restricciones de los géneros y las variantes se materializaron indistintamente en dibujos, grabados, pinturas, y esculturas de talla, modeladas, recortadas o ensambladas, y ahora de objetos encontrados y enciclopédicas. En el caso de la *Venus del gas*, la aplicación produjo una escultura enciclopédica y, al menos, tres modeladas, cuya relación no había sido propuesta antes y es necesaria para la correcta comprensión de todas.

10. CONCLUSIONES

Si algo podemos tener claro desde el punto de vista metodológico es la necesidad de clasificación previa que haga posible un análisis formal completo de las esculturas enciclopédicas de Picasso, pues de ese modo tendremos la secuencia completa tanto del desarrollo del procedimiento, único y muy distinto a todo lo conocido hasta ese momento en la Historia del Arte, como de los planteamientos y la evolución formal consecuente. Ha sido muy frecuente el estudio de sus principales estatuas enciclopédicas, y el tratamiento menor y genérico, cuando no directamente el olvido, de otras menores en tamaño y categoría plástica que, sin embargo, aportan información valiosa para un conocimiento más amplio de todas las esculturas de esta naturaleza.

Una de las características más evidentes es la visibilidad de los elementos reales o industriales integrados, fundamentales en el discurso por su doble lectura, y, en consecuencia, en la naturaleza del propio procedimiento. Picasso les concedió un protagonismo excepcional en el proceso y en la configuración final, tanto en aspectos estructurales como en significado plástico. Otra conclusión muy clara es relativa a la intuición de Picasso, siempre ágil tanto en el orden intelectual superior como en el plano manual para la integración de los objetos con la interactuación de los pegotes informales de yeso. Son fundamentales en la descontextualización de dichos objetos, que, transformados con una nueva función plástica, conservan sus propiedades originales y al mismo tiempo adquieren un nuevo valor en la dimensión estética.

Ya desde el punto de vista histórico, podemos concluir que las esculturas enciclopédicas de esta época de Picasso se distinguen de las del período anterior en Boisgeloup, en 1933-1934, determinando una segunda etapa en la que presentó grandes novedades técnicas y formales, a la vez que confirmó el nuevo procedimiento enciclopédico realizando figuras de tamaño medio y con un fuerte impacto plástico, debido al protagonismo de los contados elementos integrados en cada una. Las esculturas de esta segunda etapa en París, en 1937 y 1943-1945, tienen novedosas configuraciones y un fuerte impacto visual.

Realizadas en un taller urbano, como es lógico limitado físicamente, esto condicionó la reducción de los formatos y la economía de medios severa. De ese modo, Picasso agudizó el ingenio de un modo radical.

Las relaciones y las innovaciones de estas esculturas debemos plantearlas en dos niveles, uno técnico y otro formal. En ambos son muy interesantes los recursos que comparten con las esculturas vaciadas sobre originales frescos, otro método muy personal y representativo de la creatividad técnica del artista. La limitación física del taller urbano y la material de la ciudad a la hora de encontrar objetos aprovechables, pudieron ser determinantes en la disminución de las figuras, que, como en el caso de *Pájaro*, *Mujer del vestido largo* y *Mujer embarazada*, llegaron a una simplificación extrema del método y de las formas consecuentes, anticipando pautas propias de tendencias posteriores como el *Minimalismo* y la *Bad Painting*. Puede deducirse que las pequeñas esculturas enciclopédicas de la segunda etapa, en París, asumieron acciones, como tales narrativas, que las distinguen de las anteriores y las posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

- BRASSAI, *Conversations avec Picasso*, París, 1964. Méjico, Turner, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- COMBALÍA, Victoria, *Picasso-Miró. Miradas cruzadas*, Madrid, Electa, 1998.
- GILLOT, Françoise; y LAKE, Carlton, *Vida con Picasso*, Barcelona, Bruguera, 1965.
- LUQUE TERUEL, Andrés, *Sobre la pervivencia del sentimiento trágico, Picasso versus Goya, Los fusilamientos...*, Sevilla, Pensamiento y Arte, 1997.
- LUQUE TERUEL, Andrés, "Picasso, el desarrollo del sistema en la dimensión escultórica propia, de 1914 a 1924", *Norba-Arte*, Vol. XXV, Universidad de Extremadura, 2005, pp. 199-217.
- LUQUE TERUEL, Andrés, "Picasso. Sistema creativo propio", *Espacio y Tiempo*, Nº 21, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007, pp. 95-121.
- LUQUE TERUEL, Andrés, "Revisión y naturaleza de las esculturas de Picasso con materiales y objetos encontrados, en Tremblay-Sur-Mauldre y París, en 1935 a 1941", *Laboratorio de Arte*, Nº 23, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2011, pp. 465-490.
- LUQUE TERUEL, Andrés, "Picasso y Christian Zervos, los dibujos escultóricos del cuaderno de Cannes, en 1927, y las esculturas biomórficas modeladas en París, en 1928", *Ars Longa*, Nº 21, Universidad de Valencia, 2012, pp. 407-428.

- LUQUE TERUEL, Andrés, “La primera indagación cubista de Picasso: Espacio interior I, II y III (Horta de Sant Joan y Barcelona, 1898-1899)”, *Boletín de Arte*, Nº 35, Universidad de Málaga, 2014, pp. 187-205.
- LUQUE TERUEL, Andrés, “Picasso, los vaciados de modelos naturales y objetos reales (en Boisgeloup, en 1933 y 1943, y París, en 1934 a 1937)”, *Erebea*, Nº 5, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad de Huelva, 2015, pp. 289-306.
- PENROSE, Roland, *Picasso, su vida y su obra*, Barcelona, Argos Vergara, 1981.
- PENROSE, Roland, *Picasso*, París, Flammarion, 1982.
- PIOT, Christine, “1945-1952”, en *Picasso Total*, Barcelona, Polígrafa, 2000.
- SPIES, Werner, *Esculturas de Picasso*, Sttugart, Verlag Gerd Hajjet; y Barcelona, Gustavo Gili, 1971.
- SPIES, Werner, *La escultura de Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1987.
- SPIES, Werner, *Picasso sculpteur*, París, Editions du Centre Pompidou, 2000.
- VVAA., *La colección del Museo Nacional Picasso, París*, Madrid, Museo Reina Sofía-Lunberg, 2008.
- WALTER, Ingo F, *Pablo Picasso, 1881-1973. El genio del siglo XX*, Colonia, Benedikt Taschen, 1990.
- WARNCKE, Carsten-Peter, *Pablo Picasso, 1881-1973*, Colonia, Benedikt Taschen, II Vols., 1992.

Andrés Luque Teruel

Departamento de Historia del Arte
Facultad de Geografía e Historia
Universidad de Sevilla
<https://orcid.org/0000-0003-3807-9239>
luquete@us.es

