

## 664 ESCULTURAS EN EL TALLER DE UN PINTOR. PICASSO

M<sup>a</sup> Purificación Salazar Molinero

### RESUMEN

Con este artículo abordamos el análisis de una faceta creativa de Picasso algo descuidada en su consideración; adoptamos una visión de su trayectoria escultórica y las contradicciones y múltiples opiniones y catalogaciones que de ella se han realizado. Los principios, materiales, temas, ironías, retroacciones... que presiden el devenir de etapas distintas y sorprendentes, quedan señalados en el estudio de algunas de las esculturas primordiales que definen la creación de un escultor que también fue pintor.

La elección de este tema no responde sino al interés que la Profesora Félez Lubelza manifestó ante unas inquietudes que sobre este aspecto le presenté cuando era alumna suya; es el fruto propiciado tan sólo por su deseo y apoyo.

### SUMMARY

The Subject of the present paper is a hitherto little known facet of Picasso's work. We provide an overview of his work as a sculptor and consider the variety of opinions, methods of cataloguing and contradictory data which have been published about this aspect of his work. We then discuss the main materials, themes, ironies, reconsiderations, ... which characterize, often in a surprising way, the different stages of his career as sculptor by means of an analysis of some of the most significant sculptures created by the sculptor who was also a painter.

I owe the choice of topic to the interest which Prof. Félez Lubelza showed in my concern for this aspect of Picasso's work when I was a student of hers. The resulting article is principally due, then to her interest and support.

«Todo lo que hice fue siempre hecho para el presente, y con la esperanza de que permanezca siempre en el presente»

Y el ahora de Picasso aún no está agotado, podemos todavía descubrir una faz nuevamente incitante, ser sacudidos por el más ávido de los deseos ante una trayectoria tan excepcional; máxime si consideramos una breve visión sobre su creación escultórica, espacio donde, a juicio de Julio González, escultor que de 1928 a 1930 colaboró asiduamente con el maestro de Málaga, habita el lado misterioso, el centro neurálgico de la obra de Picasso<sup>1</sup>.

Su escultura tardó algún tiempo en conocerse, en parte sea culpable el propio autor, como el consolidado diafragma por el que penetra a principios de siglo la producción escultórica de aquellos que deben luchar en un ámbito en el que las categorías escultóricas de Rodin reinan poderosamente. Pocos tuvieron acceso a sus esculturas y a su comprensión. Antes de la Primera Guerra Mundial es Vollard quien edita, por vez primera, la reproducción de cuatro esculturas de Picasso; en los años treinta expondrá como escultor en la Sala Georges Petit de París (1932) y en Nueva York (1939), y aparecerá un estudio sobre esta trayectoria plástica por vez primera en la revista *Minotaure*, concretamente en 1932; las fotografías que Brassai realizase para este número de la revista serán base decisiva en la gran presentación de la obra escultórica de Picasso que prologase en 1947 Daniel-Henry Kahnweiler<sup>2</sup>. Desde estas pautas iniciales de divulgación hasta nuestros días ha ido apareciendo la esfinge del Picasso escultor, una actividad insultantemente genial que ayuda a potenciar su valor atemporal en un tiempo decisivo para la historia del arte del siglo XX. Sirva el testimonio del Profesor Julián Gállego:

«Si, por desgracia desaparecieran todas las demás creaciones picassianas (pinturas, dibujos, estampas, cerámicas), las esculturas bastarían para seguir situándolo en la cumbre de la historia del arte de nuestro siglo»<sup>3</sup>.

Su dedicación a la escultura es plena, no estamos ante un laboratorio arbitrario sino que hablamos de expresiones plásticas insuperables, de creaciones encontradas por el más tesorero y pertinente de los buscadores, aunque su «yo no busco, encuentro», permanezca como máxima envidiable para cualquier espíritu creador. Desde su primera escultura en 1902 hasta su muerte en 1973, Picasso no abandona su búsqueda, salvo en algunos años en los que no realiza esculturas, adentrándose de 1913 a 1915, en 1943 y en los años cuarenta y sesenta en una entrega más acentuada en el problema de las tres dimensiones que en la definición en el plano. El resultado cuantitativo es sorprendente, 664 esculturas, cifra que quizás no encontremos en la producción de artistas que se hayan consagrado exclusivamente al campo escultórico; el proceso de continuidad en la invención es el que corresponde a un personaje en constante renovación, un espíritu creador que magistralmente definía la Profesora Fález Lubelza en los siguiente términos:

«Quizá lo más increíble de Picasso es que, forjado en el humus concreto de las vanguardias, haya sido capaz de seguir evolucionando más allá de ellas mismas. Preguntarnos el por qué de ello implicaría una respuesta hoy inalcanzable. Nos arriesgamos a sugerir una cuestión: el carácter único de la revolución picassiana se debe no sólo a que nunca se desprendió de la relación arte y vida, sino más aún al hecho de que, en su práctica al menos, el ‘arte’ y la ‘vida’ se borraron como tales términos, fueron otra cosa distinta a lo dictaminado por el dogmático inconsciente vanguardista, y sin embargo, Picasso se forjó en el cubismo y el cubismo entraba más bien en la línea de la abstracción, la separación de arte y vida»<sup>4</sup>.

Toda esta «revolución picassiana» tiene un máximo exponente en su devenir escultórico, un camino rebosante de múltiples y diversos principios que conducen a fines necesariamente sorprendentes e inusitados. Y el primer dato que le aleja de la más histórica ortodoxia académica lo encontramos tanto en la novedad y disparidad de los materiales que conforman sus esculturas como en la ausencia de aquellos que fueron manantial indiscutible, materia adecuada y propicia para el quehacer escultórico durante siglos. Picasso no se conmueve ante la piedra o el mármol, tan sólo lo hará en dos ocasiones, una en 1909 y otra en 1943. Hay quien insiste en catalogar como esculturas en piedra ciertos guijarros que él encuentra o cantos rodados en los que realiza incisiones, pero aquí la materia es el propio material de la naturaleza adornado por el gran grabador, no estamos ante un trabajo de la piedra sino ante un modo de hacer expresivo un elemento encontrado. En la siguiente conversación mantenida con Daniel-Henry Kahnweiler podemos encontrar algunos rasgos que expliquen este desdén picassiano:



Fig. 1. *Cabeza de mujer*. París. 1909. Bronce. a. 42 cm.



Fig. 2. *Mujer con hojas*. Boisgeloup. 1934. Bronce. Según original en yeso con vaciado de cartón ondulado y hojas. 38 x 20 x 27 cm.

«Es realmente extraño que a alguien se le ocurriese alguna vez hacer estatuas de mármol; comprendo que pueda ser motivo de inspiración, la raíz de un árbol, una grieta en un muro, una piedra corroída, un guijarro, pero ¡el mármol!; sólo existe en bloques, no provoca estímulos, no inspira; ¿cómo pudo reconocer Miguel Angel a su David en un bloque de mármol? Al hombre se le ocurrió fijar imágenes sólo porque las encontró a su alrededor y a su alcance totalmente formadas; las reconoció en un hueso, en las irregularidades del muro de una cueva, en un trozo de madera...; una de las formas tenía semejanza con una mujer, otra le recordó un bisonte, otra, la cabeza de un monstruo».

Un texto sin duda exculpatorio, ingenioso e intencionado; atreverse a plantearse lo que resolviera Miguel Angel es todo un alarde de agudeza y vanagloria. Indudable es la frialdad y quietud expresiva de un bloque de mármol, pero igualmente lo es la maestría de un escultor que supo extraer las figuras milagrosamente escondidas, sin las tres puntas del compás, sino con el despiece certero, labor que permanece elogiada bajo las transparencias de la ironía picassiana.

La segunda paradoja que nos guarda Pablo Picasso, aunque son muchos los que insisten en encontrar la mayoría de su escultura como proyectos cubistas, es que no realizará ninguna obra que apropiadamente deba calificarse como cubista. La razón es bien sencilla, el cubismo es un fenómeno que sólo admite una aplicación coherente y significativa en las dimensiones donde se pueden fingir o representar las perspectivas históricamente ya imaginadas y las aún imaginables, contrastándolas de manera simultánea, intersectando y disituando planos; resolviendo el problema de la tercera dimensión, trasladando al plano lo que existe como relieve o profundidad, operando con el espacio, el tiempo y el conocimiento de los objetos en un tono típicamente cartesiano. Transponer esta recomposición o este criterio de composición al volumen real radica en el absurdo; en el espacio real no hay objetos cubistas o no cubistas, simplemente existen objetos, y mientras Archipenko, Lipchitz o Gargallo conformaban sus esculturas en el juego de planos positivos y negativos, Picasso sólo hace una escultura cubista, la *Cabeza de mujer*, fruto de numerosos dibujos y análisis comenzados en la primavera de 1909, fruto que, aunque soberbio, no volverá a buscar. Responde a una combinación de claves interpretativas, de lecturas diferentes, de válidas y múltiples verdades que ayudan a conformar una figura en sus diversos aspectos simultáneos en espacio, tiempo y conocimiento. La misma contradicción que descompone el objeto es la que lo reconstruye en un nivel de esencia y existencia que aporta la propia naturaleza de la estructura intrínseca de lo representado; y todo ello se traduce en esta escultura en un juego ambivalente de las formas, en los distintos significados que adoptan según la relación que establezcan con el contenido. Lo positivo y lo negativo, planos cóncavos y convexos, macizo y vano, combinados incluso en sentido inverso a lo que en la realidad corresponde en la concavidad de frente, mejillas y cuello; las órbitas oculares, nariz y labios presentan sin embargo relación directa con las formas reales. Todo ello dinamizado en una perfecta magia de aristas que desordenan y hacen girar lo sistematizado en este espléndido bronce que acata la ley del cubismo, pero en su transposición a la realidad, a las tres dimensiones, donde ni más ni menos hayamos simplemente un genial objeto; una creación que para Werner Spies:

«fue tan importante para la historia de la escultura como *Las Señoritas de Aviñón* para la pintura»<sup>5</sup>.

Otro supuesto cubismo en el *Vaso de absenta* (París, 1914), en realidad son seis fundiciones en bronce, previo modelado en cera, pintadas de forma distinta; trabajo cromático que lo relaciona directamente con el cubismo sintético así como la propia elección de un objeto tan poseído por esta vanguardia histórica. En esta obra hayamos la presencia agregada de un objeto real, la cuchara, que se enfrenta al vaso modelado, pero no olvidemos que hablamos de una elección diferente a los «objets trouvés» de Duchamp. El resultado queda enlazado en la identificación del conocimiento del objeto con una forma real que lo define;



Fig. 3. *Hombre con cordero*. París. 1944. Bronce. 220 x 78 x 72 cm.



Fig. 4. *Cabra*. Vallauris, 1950. Bronce (según «assemblage» de hoja de palmera, floreros cerámicos, cesta de mimbre, elementos metálicos y yeso). 121 x 73 x 140 cm.

realismo e interpretación dan lugar a un nuevo objeto hasta ahora desconocido, como diría el propio Picasso: «Hay que inventar nuevos inventos».

Algunos autores califican como esculturas cubistas los «collages», una de las máximas aportaciones del cubismo:

«En el collage se arranca un objeto de su mundo cotidiano para introducirlo en otro, con relaciones extrañas, chocantes. Es una expresión clara de la capacidad de la Forma para reordenar los objetos dándoles un nuevo significado, con lo cual además se logra el efecto estético buscado por todas las vanguardias: la sorpresa»<sup>6</sup>.

El argumento de estos collages es fundamentalmente la botella, la guitarra y el vaso. El relieve de estos elementos no es adquirido, es el que poseen como material y objeto y se comportan como coloreados ejercicios cubistas, pero no como escultura; y en la mayoría de los catálogos sobre Picasso aparecen como esculturas por aquello de que tienen algún relieve y se alejan tanto de serlo que ni tan siquiera se comportan como relieves.

Igualmente inventarían los recortables de Picasso como esculturas, y nos hayamos ante papeles con cortes y plegamientos, impregnados en yeso o cal para poder adquirir alguna consistencia y que tienen su correlato más inmediato en los recortables que hiciera en La Coruña cuando apenas tenía nueve años. Tampoco lo son los cartones recortados que en los años cincuenta repartía por la casa y el jardín; es la época de los faunos, dibujados para conformar un supuesto volumen los sitúa sentados en una mecedora, acompañándolo en su estudio... son recortables rígidos situados en el espacio. Ahora bien, si los papeles recortados o los cartones se transportan a otro material como pueda ser una plancha metálica, qué ocurrirá, se sustentarán gracias a las propiedades del nuevo material y ofrecerán planos positivos y negativos reales. Proyectos para escultura que con el transcurrir del tiempo traerán asombrosas consecuencias, aunque como proyectos siguen estando más en el mundo del recortable que en el escultórico. Las asombrosas consecuencias las veremos en 1954 en Vallauris en las cabezas de *Sylvette*, donde estos modelos recortados por un artesano en una plancha metálica y pintados nos llevarán al empleo sucesivo de la técnica en los años 1960 a 1963, con un total de más de ciento veinte esculturas en las que colaboró Lionel Prejger:

«Entonces nuestro taller produce con latón, de distintos espesores, una fiel versión del modelo facilitado por Picasso. Este no admite trabajos defectuosos, de vez en cuando se irrita, por el hecho de no poder trabajar personalmente en la fundición con el soplete. Si la escultura adquiere demasiado brillo, Picasso se decide a pintarla, generalmente de blanco y la expone a la luz del sol, para que salten a la vista los defectos, por pequeños que sean. Algunas veces las esculturas son policromas, o bien Picasso, con un lápiz blando, dibuja sobre un fondo de esmalte. A veces, unas costuras fundidas siguen, sobre el latón, las líneas trazadas por Picasso, para dar más vida al sujeto y mayor relieve a la forma»<sup>7</sup>.

No debemos olvidar que en la obra de Picasso lo pictórico y lo escultórico funcionan de forma conjunta, complementaria, aunque a veces esta relación se desvirtúa para el común espectador. Y uno de los hitos decisivos en la obra picassiana lo encontramos en 1907, hasta el punto de hablar de Picasso antes de Picasso<sup>8</sup>, esto es, Picasso antes de *Las Señoritas de Avignon* antes de *La Máscara* en el campo escultórico, y Picasso después de esta hazaña. En 1907 Picasso está estudiando una nueva mirada, una flamante expresión que le tiene a él como modelo y al arte africano y al mundo del occidente cristiano del Románico como fuerte sacudida ya convergentemente presente en el *Retrato de Gertrude Stein* y en el *Autorretrato del pintor con la paleta* de 1906. No en vano se encuentra en España admirando el románico catalán del maestro de Fahúll y en mayo de 1907 descubre como una «revelación» durante una casual visita al Palacio

del Trocadero de París las esculturas y máscaras de Africa, Oceanía, Antillas y América del Norte. Según cuenta en 1937 el propio Picasso a José Bergamín y André Malraux lo que le impresionó es que aquellas máscaras estaban contra todo, contra los espíritus desconocidos y amenazadores, y él también estaba contra todo, y todos los elementos de la cosmogonía de las artes africanas vienen a ser temas decisivos en la obra picassiana. Picasso consideró el arte negro como «razonable», atendiendo, según Beseat Kifle Selasie a que:

«Las artes africanas se sitúan en el nivel del Ser, de la Existencia, del Cosmos y de las Nociones que de ellos tenemos y no en el plano de las apariencias que percibe el ojo. Tratan, pues, de encarnar más bien el Pensamiento o la Idea y no su representación o manifestación formal externa»<sup>9</sup>.

Un arte que será fuente de inspiración y que a su vez transformará en una nueva lucha de rebeldía y exorcismo.

Pero hemos olvidado al Picasso antes de la gran revolución, a los trabajos que preceden a *Las Señoritas de Avignon* y a su correlato en la escultura, la *Cabeza de mujer* (París, 1906) y *La Máscara* (París, 1907).

La primera escultura conocida de Picasso, en su niñez modeló según su testimonio «miles de figuritas de belén» pero fueron destruidas, es la *Mujer sentada*, un bronce pequeño realizado en Barcelona en 1902 que funciona como un bloque compacto incidiendo en el espacio que le rodea de una forma directamente proporcional al que ocupa.

«Esta disposición en bloque aparece en el momento en que Picasso abandona, en pintura, la creación impresionista de la superficie con sus pinceladas sueltas puestas una al lado de otra y se aparta del modernismo que sometía el cuerpo y el dibujo a un trazado armónico de líneas»<sup>10</sup>.

Podemos observar ya en esta escultura su deseo de rebatir a Rodin, si bien hay quien insiste en ver excesiva influencia rodiniana en los primeros bronce de Picasso; frente al tratamiento impresionista del modelado que con la incisión de la luz trataba de provocar un efecto impresionista al modo pictórico, no en vano Rodin pensaba que los escultores son tan grandes pintores como los propios pintores<sup>11</sup>, Picasso lima toda aspereza, suaviza e ignora cualquier tensión formal y plástica que desate la figura hacia el exterior; lo sustancial, la esencia interna es lo que otorga serenidad y corporeidad.

En 1903, en la época azul, cabe hablar también de época azul en sus esculturas; desde el punto de vista argumental nos remite a los personajes abandonados, solitarios, a dos máscaras en bronce, la *Cabeza de picador con la nariz rota* y *El cantor ciego* (Barcelona, 1903), presentadas para ser diferentemente observadas de frente y de perfil; el volumen no va a exceder lo que en el plano era el dibujo, trazados como un pulimento en la deformación y marginación de los rostros, rostros que marcarán equivalencias formales en sus rasgos definitorios, presagio de futuras relaciones entre concavidades, plenos y vacíos, términos que existen en cuanto son relativos.

Y hay una época rosa en la que los personajes ya no se encuentran sumidos en la soledad, tienen su público. Propone un espectacular busto, *El bufón* (París, 1905):

«Comenzó a modelarlo una noche, muy tarde, al volver del circo con Max Jacob. La arcilla tomó rápidamente el aspecto de su amigo pero al día siguiente siguió trabajando y sólo la parte inferior del rostro conservó el parecido. Picasso agregó la gorra al bufón a medida que la cabeza cambiaba de personalidad»<sup>12</sup>.

En el mismo año realiza la *Cabeza de mujer* (París, 1905) (retrato de Alice Derain) dentro de esta misma línea aunque con mayor acercamiento a las superficies pulidas, a la serenidad.

Picasso en 1906 se retira al Gósol y así como encontramos un Picasso en este año fundamentalmente en su

*Autorretrato* y en el *Retrato de Gertrude Stein*, hay un escultor del Gósol; algunos han querido buscar simbolismos en sus esculturas «primitivas», pretender adjudicar simbolismos en Picasso es un tema peligroso y resbaladizo, el pensamiento simbólico es extraño en la obra de Picasso, los motivos no se utilizan por su significado literal. Si hay un realista nato es Pablo Picasso:

«Picasso ha sido siempre un 'realista', tomando esta palabra en el sentido que le dieron los escultores rusos Gabo y Pevsner en su célebre 'Manifiesto' de 1920: el de algo que no trata de ser trasunto o copia de otra cosa (como es, en general, lo figurativo de tipo fotográfico), sino que tiene existencia propia y que no existía antes de que el artista lo inventase»<sup>13</sup>.

Va a la búsqueda de lo nuevo, como lo haría un hombre «precultural», hombre de Altamira lo llama Jean Cassou, extraordinariamente civilizado, al hablar de «Los caprichos de Picasso»<sup>14</sup>.

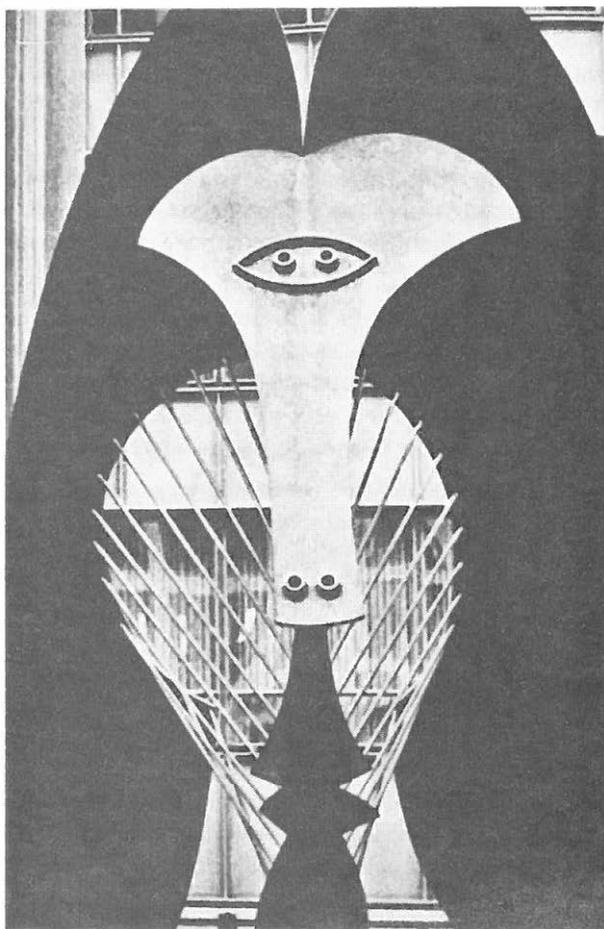


Fig. 5. *Cabeza de mujer*. Chicago Civic Center. 1966. Hierro soldado. a. 20 cm.

Y otro capricho de 1906 es proponerse como modelo de su pintura y su escultura; a los veinticinco años en su *Autorretrato* presenta casi como una premonición el rostro de un Picasso que ya no pudo contemplar en 1973. Conjetura que antes que en la pintura se produce en la escultura, porque detrás de este modelo lo que hay debajo es la descomposición, *La calavera* que va a renacer en 1943 en París, una de sus dos esculturas en piedra, hermosa apariencia de algo que podría haber sido singularmente macabro. No es el cráneo de un esqueleto sino una masa carnosa con el adecuado tratamiento formal y táctil. A partir de 1943 dedicará series enteras al análisis de la calavera modelando en barro para fundirlas en bronce; conforme la serie va avanzando va disipándose el tema, rozando el proceso de abstracción, y la última ya no es una calavera, sino la exégesis abstracta de lo que fue una calavera.

Cuando Picasso ha llegado al borde de la abstracción, se detiene; de él podrá surgir todo el constructivismo pero jamás participará en la aventura abstracta. Para Pablo Picasso lo que no concierne al hombre, lo que transgrede la realidad, su externa y múltiple realidad, lo deja escapar y no por ello le es desconocido. Siempre que divisa la abstracción se para, se detiene y comienza una nueva etapa, un nuevo hallazgo que a su vez le llevará a otras búsquedas. Esta época de 1943 concluye ahí, no se repetirá más, y recordemos que venía de 1906.

En 1929 Picasso trabaja con Julio González, realizará una serie de esculturas que tienen sus referencias más inmediatas en los trabajos de los años veinte, los «dibujos en el espacio», término con el que Kahnweiler define a estas construcciones de alambre, en los ejercicios cubistas y en el *Vaso de absenta*. Julio González le enseñó la técnica del hierro, pero en Picasso juntas y soldaduras quedarán a la vista, realizando el conocimiento en el manejo constructivista del material. Aparece con estas características la flexible y floral *Mujer en el jardín* (París, 1929-1930) y la *Construcción en hilo metálico* (París, 1928-1929), un esqueleto que deja en mínimos elementos la parte maciza o plana, llevando al devenir del crecimiento el vacío; y Picasso para que esta escultura no sea una abstracción para el espectador le coloca en un platillo ojos y nariz, una ingenuidad si se quiere pero lo suficientemente aleccionadora. Es en este momento cuando no encontramos un correlato tan directo en la pintura ya que los problemas plásticos se centran ahora en la técnica del montaje escultórico.

En 1931, concluida la conformación de *La Bañista* (París, 1928) gracias a la equilibrada contraposición de macizo y vano, plenos que tienen sentido por la equivalencia de los vacíos que los propician y contrastan, juegos que trascenderán e influirán en la escultura de Henry Moore y sus seguidores, inicia una nueva época. Picasso deja París y se instala en un estudio en Boisgeloup, cerca de Gisors; una vez más se ha retirado a su soledad y el lugar es sumamente espacioso como para permitirle realizar los proyectos de gran tamaño que su reducido estudio de París no podía propiciar. Comienza una época de análisis, un nuevo acercamiento a la figura humana desde el estudio pormenorizado de cada uno de sus elementos. En sus nuevas esculturas, hacia 1932, Picasso ha obtenido un nuevo modelo de la naturaleza: los huesos, tenía una enorme colección de huesos de todo tipo y especie; los veía como reproducciones de un modelo en barro, incluso adivinaba en ellos las huellas de quien los modeló.

La figura de la *Mujer* (Boisgeloup, 1932), que a algunos la han querido ver como un símbolo de la fertilidad, presenta vientre, senos y muslos opulentos como un fetiche, pero recordemos que lo simbólico, o el planteamiento simbólico en Picasso no existe. En la *Mujer sentada* (Boisgeloup, 1931) y en la *Mujer yacente* (Boisgeloup, 1932) se detiene, porque piensa que va a propiciar el giro a lo académico, y en 1932 comienza de nuevo a analizar, a descomponer en elementos la figura, a yuxtaponerlos en busca de una apariencia conformada y nueva, nacen el *Busto de mujer* (Boisgeloup, 1932) y cuatro *Cabezas de mujer* (Boisgeloup, 1932); la primera de las cabezas es el modelo que subyace en las otras, y lo sorprendente es que hablamos

de una auténtica maravilla clásica, y aquí está lo grave, que es una cabeza clásica, que tiene la huella de lo picassiano, y el arte griego es único no por ser perfecto sino por originariamente perfecto; repetir este momento es reiterarse en un ámbito que no se encuentra en la experiencia propia, es no dar paso a la creación, y Pablo Picasso decide analizar esta cabeza, en desmenuzarla, cuando cualquier escultor soñaría poder haberla logrado.

Aún en Boisgeloup y entramos en otra época diferente, en una gran ironía que cerrará el paso a la etapa anterior, procurando que no se vuelva a repetir. Picasso le dirá a Kahnweiler: «He adivinado cómo hacían los griegos los fustes de sus columnas; lo hacían con cartón ondulado de embalaje, porque si no, esas estrías no se pueden hacer». Con su invento griego realiza la *Mujer con hojas* (Boisgeloup, 1934), y las hojas son las huellas que éstas dejan al incrustarlas en el yeso. Hojas que utilizará en su *Gallo* (Boisgeloup, 1933) y es que Picasso siempre dudó si el gallo pertenecía a la flora o a la fauna; «está claro que el pavo real pertenece descaradamente a la flora, pero el gallo también pertenece a la flora».

En su figura de *Mujer* (Boisgeloup, 1933) tomará papel, lo arrugará y lo impregna en yeso, dos bolas suponen los senos y una pantalla como rostro, y dice Picasso «estos pliegues, el que hizo la Victoria de Samotracia no los pudo hacer tan perfectos, porque es imposible».

Estos elementos de Boisgeloup los empleará de nuevo en 1943, cuando está probando suerte con los objetos hallados. La parte inferior de *La mujer de la manzana* (París, 1943) es un alambrado, el cuerpo cartón ondulado, como brazos una rama de árbol, la manzana es una manzana de verdad, el alzacuello es un molde de hacer flanes, y porta una cerámica, de Picasso a ser posible. Todo ello llevado al bronce.

*La alcahueta* (París, 1943) por sus proporciones alargadas guarda relación con esta escultura, pero su cara vuelve a reproducir el elemento africano, sus pechos, un ladrillo hueco, se resuelven en la correlación macizo y vano, el seno derecho es pleno y el otro vacío; y el cuerpo es uno de los hallazgos, un elemento tubular que se encuentra mucho en las fundiciones como material de desecho; una escultura más construida que modelada.

Igualmente hallados fueron los elementos que conformaron en 1942 el *Pájaro*, un patinete y una pluma, y en 1943 la *Cabeza de toro*, un manillar y un sillín de bicicleta:

«Lo importante para Picasso es la exploración de la fuerza evocadora de las formas de los objetos y la creación, a través de una permutación de la realidad dada, de una realidad ya nueva y distinta»<sup>15</sup>.

Cuenta Picasso que sus amigos entraban en el taller y le decían: ¡Qué maravilla de toro!; y les dijo: «Sí, hasta que un día pase por aquí un ciclista y me diga: Picasso ¡qué maravilla de sillín y de manillar!».

Sorprende que en 1944 realice una escultura bajo el más puro modelaje y de gran tamaño; obra con antecedentes primeros en unos dibujos de 1942 hasta un total de cincuenta y dos, que extrañan en su permanente constancia en tema y estilo; el tema: el buen pastor, el *Hombre con cordero* (París, 1944); el sentido iconográfico ha variado, no encontramos a un joven esbelto sino un anciano que sujeta por tres de sus patas un cordero, formando junto con tres de sus dedos un haz pacificador concretado en bronce.

Entramos en la conversión de su cerámica en esculturas; Picasso toma una botella suya, le dobla el cuello, aparecen las cavidades oculares, la nariz y una incisión por boca, «salió un poco erótica, pero estaba en la botella», es el *Vaso: Rostro* (París, 1946). Texturas y formas diferentes que también observamos en la *Lechuza* (Vallauris, 1950), uno de los temas más cuidados por la cerámica picassiana y en la *Mujer encinta* (Vallauris, 1950), que toma su origen de una cerámica para dejar de serlo; formas redondas en un juego de proporciones equivalentes entre cabeza, senos y vientre logran una figura con la que Picasso vuelve a reaccionar haciendo varias réplicas, variantes que cierran época y no dejan lugar a retornos.

Y en estos años, 1950 a 1952, Picasso realiza el sumo fruto que se aúna a aquellas esculturas conjugadas con objetos hallados, bajo la técnica del «assemblage» y la fundición en bronce de estos montajes, a veces incluso los pintará. *La Mujer con cochecito* (Vallauris, 1950), una especie de institutriz construida con una estufa en la que conviven cofia y ojos, el elemento tubular que ya viéramos en *La alcahueta* en 1943, un cochecito de desecho, y si le falta una rueda le coloca un tamiz viejo sin fondo, y un niño cerámica; todo ello fundido en bronce.

Y ¿cómo hacer una cabra?; los cuernos son dos sarmientos, la parte frontal de la cara una palma, las orejas unos cartones, el lomo un trozo de palmera, esta vez cóncavo; para el vientre una cesta de mimbre y cintas metálicas para los costados, las ubres unas cerámicas, una lámpara de alumbrado para la parte trasera, las patas cuatro trozos de madera... estamos ante *La Cabra* (Vallauris, 1950), escondida, modelada y fundida en bronce.

Dos años más tarde realiza con similar procedimiento *Babuino y su cría*, un orangután que posee por cabeza dos coches de juguete, por cuerpo un jarrón, una barra metálica doblada en su extremo es la cola, la cría será modelada.

Otras obras encajan en esta etapa, épocas y más épocas de Pablo Picasso, sin retroacciones, con búsquedas y encuentros, con hallazgos que llevan a nuevos intentos, sin exceder nunca el mundo del hombre, de la realidad, pero dando una visión de la misma que hasta entonces no habíamos conocido.

Y una nueva visión de aquellos cartones y chapas metálicas recortados, llevados a otro material y cambiados de escala, nos sorprende en los años sesenta; muestra colosal es una *Cabeza de Mujer* realizada en 1966, que alcanza los veinte metros de altura. Esta escultura se encuentra situada en el entorno del Civic Center de Chicago; dos enormes chapas de hierro pavonado en negro configuran el pelo, y una central en blanco el rostro; una zona y otra unidas por una sucesión paralela de barras de hierro que dejen transitar el aire, permitir la comunión de figura y espacio. Una vez más estamos al borde de la abstracción, y, una vez más, dota a esta figura de dos ojos, los orificios de la nariz y una boca; podríamos estar ante el fin contundente de una etapa y el propicio latir de un nuevo caminar pero no será posible, Pablo Picasso morirá al poco tiempo, posibilitando el porvenir.

La obra que hemos heredado no es de Picasso, «es Picasso», la permanente presencia de quien, en palabras de Rafael Alberti vino al mundo «para sacudirlo, volverlo del revés y ponerle otros ojos».

**NOTAS**

1. GONZÁLEZ, Julio. «Picasso sculpteur. Exposition des sculptures récentes de Picasso: Galerie Cahiers d'Art». Cahiers d'Art (París), XI, 6/7, 1936, pp. 189-191.
2. BRASSAÏ y KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Les sculptures de Picasso*. París, Editions du Chêne, 1948.
3. GÁLLEGO, Julián. «Un escultor de cuerpo entero». El Correo de la Unesco, (Diciembre 1980), pp. 38-40.
4. FÉLEZ LUBELZA, Concepción. «Lo que hizo posible a Picasso: sobre el vanguardismo y su estética». Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 21, (1974), pp. 199-207.
5. SPIES, Werner. *Esculturas de Picasso: obra completa*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1971, p. 27.
6. FÉLEZ LUBELZA, Concepción. «Lo que hizo posible...», p. 205.
7. PREJGER, Lionel. «Picasso découpe le fer». L'Oeil (París), 82, (Octubre 1961), pp. 28-33.
8. CIRICI-PELLICER, Alexandre. *Picasso antes de Picasso*. Barcelona, Iberia, J. Gil Ed., 1946.
9. KIFLE SELASIE, Beseat. «Africa en Picasso». El Correo de la Unesco, (Diciembre 1980), pp. 29-31.
10. SPIES, Werner. *Esculturas de...*, p. 11.
11. RODIN, Auguste. *El Arte. Conversaciones reunidas por Paul Gsell*, 2ª ed., Argentina, El Ateneo, 1944.
12. PENROSE, Roland. *Picasso: su vida y su obra*. Barcelona, Ed. Argos Vergara, 1981, p. 108.
13. GÁLLEGO, Julián. «Un escultor...», p. 39.
14. CASSOU, Jean. *Picasso*. Barcelona, Librería Editorial Argos, 1961.
15. SPIES, Werner. *Esculturas de...*, p. 142.