

# Interpretación de las esculturas de Picasso previas al estilo azul, modeladas en Barcelona, de 1899 a 1904

Interpretation of sculptures done by Picasso in Barcelona from 1899 to 1904, before the blue period

Luque Teruel, Andrés\*

Fecha de terminación del trabajo: abril de 2006.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2008.

BIBLID [0210-962-X(2008); 39; 153-173]

## RESUMEN

El artículo revisa los vínculos formales y técnicos de las primeras esculturas modeladas por Picasso en Barcelona, entre 1899 a 1904. Las referencias procedentes de los grandes escultores de París, asimiladas a través de los postmodernistas y simbolistas catalanes, revirtieron, junto a otros aspectos de su formación hispana, manifestada en la elección de determinados temas y, sobre todo, en el protagonismo de la creatividad en el ámbito técnico, en una dimensión estética superior regida por ésta.

**Palabras clave:** Picasso; Escultura; Escultura moderna; Influencia artística; Modernismo (Arte); Simbolismo (arte).

**Identificadores:** Picasso, Pablo.

**Período:** Siglo 20.

## ABSTRACT

This article establishes the formal and technical influences on Picasso's first sculptures, done in Barcelona between 1899 and 1904. Together with the incorporation of ideas from the great sculptors in Paris, filtered through the Catalan postmodernists and symbolists and other specifically Spanish elements, as shown in the choice of subjects and above all in the emphasis on artistic creativity, these create a higher aesthetic based on this same creativity.

**Key words:** Picasso; Sculpture; Modern sculpture; Artistic influence; Modernism (visual arts); Symbolism (visual arts).

**Identifiers:** Picasso, Pablo.

**Period:** 20<sup>th</sup> century.

\* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla. e-mail: luquete@us.es

## I. LA PRIMERA ESCULTURA CONOCIDA DE PICASSO CONCEBIDA COMO TAL, *MUJER SENTADA*, EN 1899 A 1902.

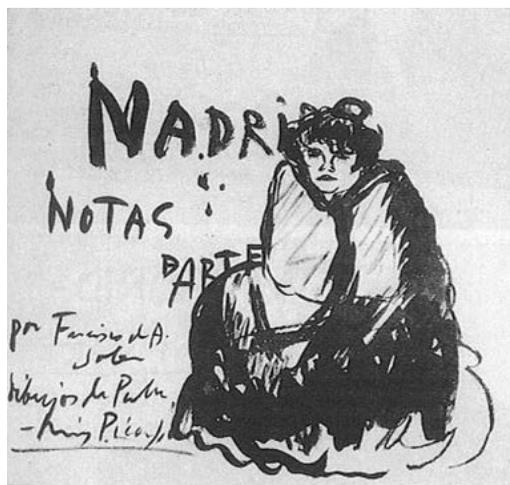
*Mujer sentada*<sup>1</sup>, la primera escultura de los catálogos de Kahnweiler con Brassäi y Werner Spies con Christine Piot, presenta dudas en cuanto a su origen y cronología. Kahnweiler<sup>2</sup>, de acuerdo con Picasso, la fechó en el año 1899. Spies intentó fijar su cronología con la ayuda de Picasso, que se contradujo hasta en tres ocasiones, pues primero la relacionó con las *Figuras de Nacimiento*, en 1898 y 1899, opinión que concuerda con la que antes le transmitió a Kahnweiler; después, le indicó a Spies la fecha de 1901; y, por último, cuando éste le comentó la concepción cerrada y monolítica que equiparó a las figuras del cuadro *Prostitutas en el bar*, en 1902, admitió esta fecha<sup>3</sup>. En cualquier caso, es seguro que Picasso la modeló en Barcelona.

Eugenio de Ors formuló una máxima válida para casi toda la escultura de Picasso, que puede ayudar a comprender *Mujer sentada*. De Ors dijo<sup>4</sup> que Picasso se limitó al objeto porque el escultor no tiene que ocuparse del espacio, lo tiene en cuenta pero no lo modifica. Picasso lo ocupó con un bloque compacto y tal es un hecho; mas un hecho implícito que, en principio, no lo tuvo que condicionar más que en la correcta ubicación del volumen. La asunción de este principio lo obligó a potenciar sus propiedades y a proponer soluciones consecuentes con la configuración exterior del bloque.

Cirici Pellicer<sup>5</sup> dijo que Picasso procedió en *Mujer Sentada* según las leyes formales de los contactos máximos propios del románico catalán, opinión que apoyó con la frase de éste ante los frescos de Santa María de Tahull: *Mira eso lo he hecho yo*. Picasso se vio reflejado en las pinturas románicas porque, como apreció Buckheim<sup>6</sup> lo que le importaba eran las estructuras, los problemas de la representación espacial de la forma, por eso no le interesó el momento fugaz de la apariencia impresionista ni el decorativismo fauve. Spies tuvo en cuenta la opinión de Cirici Pellicer pero no procedió a su análisis. Ello, siendo cierto, no tiene por qué ser más que una coincidencia en el sentido estructural de Buckheim. No se pueden establecer vínculos ni con los procedimientos ni con el desarrollo de estilo.

Spies<sup>7</sup> pensó que, por sus características, esta escultura de Picasso es un trabajo ocasional en el que no planteó los problemas específicos del medio escultórico y, conforme a su método, ofreció una variante formal sobre la idea original interpretada en otros dibujos y pinturas. El primer estado de esa serie de variaciones lo fijó en la mujer sedente que llora con desconsuelo en la pintura *Evocación (El entierro de Casagemas)*<sup>8</sup>, en 1901. En función de ello, Spies consideró la *Mujer sentada* una simple transferencia de la pintura al medio plástico en sintonía con el sistema de estructuración de las masas de Maillol y, en lo sensorial, con la influencia de Rodín sobre Carlos Mani.

La escultura *Mujer sentada* es, por lo tanto, según Spies<sup>9</sup>, una variación más de una serie en la que Picasso se expresó con procedimientos dispares. Esas variaciones están planteadas desde distintos puntos de vista, circunstancia por la que no creyó que procediesen de la escultura. No la consideró pues un modelo de taller. Todo lo contrario, esto y el modelado cerrado que asume las cualidades del bloque y la rotunda simplificación



1. Picasso, *Madrid, notas de Arte*. En *Arte Joven*, en Madrid, en 1901. Las figuras femeninas, sentadas, vestidas y acurrucadas, anticipan o comparten los planteamientos de la escultura *Mujer sentada*, cuya cronología oscila entre 1899 y 1902.

anatómica y facial, en la que destacó la esquematización de los brazos, son los motivos por los que consideró a la escultura consecuencia de los dibujos y las pinturas del estilo azul y la fechó en 1902.

Elsen<sup>10</sup>, que analizó las necesidades de la escultura moderna a partir del aislamiento de la figura y de la renuncia a la acción, indicó que el objetivo de Picasso era el elemento representado en sí y sin condicionantes temáticos.

En lo relativo a la pintura de Picasso, en la que habría que indagar los vínculos temáticos, Wiegand<sup>11</sup> vio el complejo planteamiento del estilo azul como una suma de cualidades de las distintas tendencias internacionales desde mediados del siglo XIX, de las que se distingue por su renuncia al color. Marcel Giry<sup>12</sup> dedujo de ello la oposición al fauvismo. Alice Bellony<sup>13</sup> y Norman Broude<sup>14</sup> propusieron la continuidad desde el impresionismo al aceptar su realidad social manifestada en la revolucionaria elección de los objetos representados, y Warncke<sup>15</sup>, que lo aceptó, indicó la ascendencia directa de la literatura de Zola, de la poesía de Baudelaire, y de la pintura de Manet, Daumier, Degás y Toulouse-Lautrec y, por otra parte, de la monumentalidad de Courbet, del pensamiento de Pío Baroja y de las soluciones de Nonell.

Por ello, Warncke pensó que los personajes miserables de la pintura azul de Picasso no son ficticios, inventados, sino reales, y que se distinguen de los de Nonell, éstos representados en su entorno, por su aislamiento, por su individualización. Tal sería extensible a la consideración de *Mujer sentada*. Warncke<sup>16</sup> relacionó la delgadez cilíndrica de los brazos y el alargamiento de los dedos de las pinturas de esta época con El Greco, prototipo de aislamiento que condujo a un uso determinado del color. Esa individualización es un elemento esencial de la pintura azul, ello, para Warncke, sobre la misma monocromía que



2. Picasso, *Mujer sentada*, Barcelona, 1899 a 1902. Picasso aportó distintas cronologías sobre esta escultura, que Spies consideró modelada en 1902.

le da nombre, que Buchheim<sup>17</sup> justificó con el hecho de que Picasso pintaba de noche y el azul es el color que menos absorbe la luz artificial. Para Pierre Cabanne<sup>18</sup>, Palau i Fabre<sup>19</sup>, Pierre Daix y Georges Boudaille<sup>20</sup>, y Jürgen Glaesemer<sup>21</sup>, es la causa de su complejidad y del escaso entendimiento inicial.

La escultura *Mujer sentada* tiene una amplia base que muestra dos modos distintos de plantear el modelado, la parte delantera, que corresponde a las piernas y el regazo, con volúmenes simplificados y superficies ya lisas ya esquemáticas; la trasera con el giro de las piernas silueteado sobre una masa informe. Los brazos están cruzados sobre las piernas y, acodados, sostienen la inclinación del torso. Su volumen decrece hasta llegar a la esquematización casi abstracta de los dedos. Los volúmenes no se distinguen por sus propiedades, por su materialidad, y las texturas son homogéneas y veladas. Tiene deformaciones en la cara y en la cabeza, a veces propiciadas por la adición de pegotes de barro sin amasar. Los ojos, resueltos con sendas incisiones, presentan una doble desviación, del eje y de la horizontal, circunstancia que le proporciona movilidad y crea cierta inquietud en el espectador.

La identificación del estado y su lugar en la serie presenta ciertas dificultades. Por la descripción de Spies respecto de la referencia de *Evocación (El entierro de Casagemas)*, parece que se refiere a la mujer arrodillada junto a la cabeza del fallecido, que no tiene relación con la escultura; la que sí la tiene es la que está arrodillada junto a sus pies, que comparte la postura, la posición, la estereotomía que se transcribe como énfasis del bloque y la despersonalización del rostro barrido con espátula en la pintura y velado en el bronce. Claro que, si Spies se refería a esta imagen como modelo y no a la anterior, su propuesta es acertada más imprecisa en cuanto no hay ningún gesto o elemento que aluda al llanto. Spies dijo que el estado anímico de esa mujer la abruma y la convierte en un bloque compacto, y la que llora es una figura abierta que carece de tal carácter, luego ésta no es la causa. La angustia vital asociada a un bloque compacto aparece en dos dibujos madrileños<sup>22</sup>, correspondientes a la portada de la revista, *Madrid, Notas de Arte*, anunciada en *Arte Joven*, en Madrid, en 1901; sin embargo, esto no aclara el problema, pues la definición del volumen mediante líneas precisas, remarcadas y cerradas, es común a las demás variaciones del tema de la *Mujer sentada*<sup>23</sup> y aun de la mayor parte

de la pintura azul. Si la escultura fuese un modelo para las composiciones pictóricas, la ascendencia estaría justificada.

Spies se contradijo cuando afirmó que, para hacerlo, estuvo obligado a buscar soluciones autónomas, como sentarla en un bloque y diversificar los puntos visuales. Si Picasso buscó soluciones autónomas como la multiplicidad visual tuvo que afrontar los problemas escultóricos, cualidad que antes le negó, y lo de sentar a la figura en un bloque no tiene por qué ser un recurso exclusivo escultórico, de hecho, Picasso lo utilizó en numerosas pinturas, por ejemplo, sin el énfasis del bloque ni la fusión de las masas de la escultura, en *Muchacha de los pies descalzos*, en 1895, y en *Estudio Académico*, en 1895 a 1897. Con estas pinturas se relaciona *Figura sentada*<sup>24</sup>, posible modelo de taller u obra inacabada o mutilada que remite a la iconografía proporcionada por la escultura egipcia de Rahotep<sup>25</sup>, de inicios de la IV dinastía, cerca de 2600 a. C, con la que comparte los planteamientos cúbicos y ortogonales, alterados por la diagonal del brazo derecho, aunque desvitalizada la anatomía tal Velázquez en su pintura de *Marte*, en 1652 a 1656, y se aprecia en algunas esculturas de Carlos Mani.

Que Picasso planteara problemas específicos de la escultura en *Mujer sentada* era inevitable al margen de su propósito. Nada se manifiesta en contra de que las soluciones autónomas tuvieran como objetivo la ubicación del volumen en el espacio para estudiar las relaciones visuales y su proyección en el plano, procedimiento habitual en Degás y en Mateo Fernández de Soto. En ese caso, *Mujer sentada* sería un modelo de taller igual que *Figura sentada*. Esto no se debe descartar, pese a que Spies lo hiciera, pues la diversidad visual de los dibujos de la serie respecto de la escultura, argumento en el que se amparó, no determina que ésta sea posterior, y ello es tan posible como que los distintos puntos de vista de los dibujos y las pinturas sean debidos a las interpretaciones correspondientes de la escultura.

Otra contradicción de Spies fue considerar el carácter individual de *Mujer sentada* en sintonía con la reacción de la escultura del siglo XX contra los planteamientos literarios y narrativos de los escultores realistas del siglo anterior, pues si es una mera transposición de la pintura que no plantea problemas escultóricos, ¿cómo puede reaccionar contra los condicionantes impuestos en un medio del que no participa? Para reaccionar contra algo es preciso asumirlo primero, y, una de dos, o la *Mujer sentada* está resuelta con conceptos escultóricos o no participa de reacción alguna en el ámbito de la escultura.

Spies relacionó *Mujer sentada* con las *Figuras de Nacimiento* por su función como parte de un conjunto codificado, tratado con la intención mágico-religiosa que le supuso a la pintura azul, y, como tal, sujeta a infinitas posibilidades distributivas; pero, ¿qué codifica esta escultura? Su acción es clara, observa, mira y, como espectadora de todo lo que esté delante de ella puede formar parte de cualquier escena susceptible de ser mirada, a menos que, como sucede en *La vida*, la obra maestra del estilo azul, que pintó en 1903, todos los personajes miren al vacío, caso en el que no están vinculados por una acción común, planteamiento en el que el espectador está obligado a realizar un acto de abstracción que le permite aprehender el sentido de las ideas representadas mediante apropiaciones for-



3. Picasso, *Mujer sentada con los brazos cruzados*, Barcelona, 1903; *Figura sentada*, Barcelona, 1902-03. La serie dedicada a la mujer sentada no concluyó con la escultura del mismo título, otros estados posteriores confirman las distintas aplicaciones.

males y que remonta a la pintura conceptual del siglo XVII, lo podemos ver en la *Vieja friendo huevos* de Velázquez y en algunas obras de Luis Le Nain.

La renuncia temática y, con ello, a la acción, propuesta por Elsen, es discutible. La escultura de Picasso representa a una mujer sola; no obstante, esta mujer no carece de tema como les sucede a las esculturas primitivas y a las cubistas del mismo Picasso, su tema es la observación y el pensamiento de lo observado y, en ese sentido, tiene más relación con los simbolismos y con los expresionismos del siglo XIX que con la reducción visibilista del siglo XX. *La Mujer sentada* de Picasso tampoco es una escultura simbolista tal el *Pensador* de Rodín, desarrolla una acción, no introspectiva como en la escultura del francés, sino contemplativa, esto es, exterior, como *Los degenerados* de Carlos Mani, que se ofrecen desnudos e indolentes a los espectadores. Su acción se produce en aparente reposo, pero ese mirar es una actividad de la que muchas veces participó Picasso.

En el aislamiento propuesto por Warncke en las configuraciones de las pinturas azules radica el sentido de las codificaciones que Spies consideró común a la escultura *Mujer sentada*. Ello sobre el valor simbólico del color que la escultura no comparte. Hans Gercke<sup>26</sup> precisó que el azul es tristeza en Goethe y símbolo del sufrimiento trascendental



4. Picasso, *Estudio para la empuñadura de un bastón*, Barcelona, 1902. Rodín, *El grito*, París, 1899. Las cabezas desgajadas de los cuerpos y el grito desgarrado fueron temas recurrentes del arte simbolista europeo del último cuarto del siglo XIX.

o del orden celestial en el romanticismo alemán. Warncke añadió el contenido erótico. *Mujer sentada* carece de estas posibilidades de codificación. Warncke detectó dos modos de aplicar el color con diversos tonos sobre la base uniforme, uno, por bloques compactos que producen la intersección de las formas, tal se aprecia en *La bebedora de Ajenjo*<sup>27</sup>, en 1901, el otro, con toques sueltos y fragmentados en el interior de las líneas de contorno, como se ve en *El niño con la paloma*<sup>28</sup>, en el *Retrato de Jaime Sabartés*<sup>29</sup>, los dos en París, en 1901, y en la *Pordiosera arrodillada*<sup>30</sup>, en Barcelona, en 1902.

La primera opción coincide con los bloques cerrados de *Mujer sentada* y *Figura sentada*, la segunda con sus soluciones superficiales, con sus texturas. La integración es debida a las necesidades del medio escultórico, que distingue la estructura de las superficies. Son recursos plásticos independientes del supuesto aislamiento, de la pretendida codificación con la que el espectador estaría obligado a un inevitable acto de abstracción.

El estudio formal de *Mujer sentada* y de las pinturas azules permite sacar conclusiones. Las figuras y los objetos de esas pinturas tienen una rotunda definición formal, el volumen objetivado tras las fuertes líneas oscuras de los contornos u ofrecido en sí, en su estereotomía rotunda y libre de líneas, se presenta con una solidez escultórica en la que las superficies son el envoltorio de tal condición o con una soltura que por sus violentos contrastes afecta a la misma estructura; no así en la escultura que, pese al énfasis del

bloque, está resuelta con fusiones de masas superficiales que diluyen el contorno de las piernas, los brazos, las manos y el pelo, y se distinguen por su pictoricismo. Éste no es un problema ajeno a la escultura, sino propio del género a finales del siglo XIX y en la primera década del siglo XX. En las pinturas azules son frecuentes las figuras sin caras, con las superficies de color barridas para anular la identidad; sin embargo, no por ello pierden los caracteres y quedan así reducidas a esferas cuyo volumen determina la incidencia de la luz. Sucede en *Evocación (El entierro de Casagemas)* y en *Madre e Hijo junto a una fuente*<sup>31</sup>, en 1901, y en *Pelea*<sup>32</sup>, en 1903.

Esa divergencia entre el contorno y la disolución de las superficies contenidas se puede relacionar con las pinturas madrileñas y catalanas del año 1900, mas no es determinante para establecer una cronología. Los volúmenes simplificados y las superficies lisas de las piernas y el regazo coinciden con Maillol y anticipan la escultura esencial de Manolo Hugué, ello permite retomar la cronología de 1902; la parte trasera con el giro de las piernas silueteado sobre una masa informe es habitual en los mármoles de Rodín, pero tiene una cesura más propia de la pintura de Nonell y de las suyas azules que de los contrastes de éste; y la esquematización y el volumen decreciente de los brazos cruzados y las manos muestran cómo resolvió una actitud propia de pinturas azules tales *Pordiosera arrodillada* con procedimientos comunes al expresionismo de Carlos Mani, aunque con dedos en forma de tenedor que recuerdan a los de las esculturas francesas del románico y el gótico primitivo, aquéllas presentes en Cataluña y éstas en Andalucía.

Las deformaciones de la cara y la cabeza tienen paralelismos con Bourdelle; la irregularidad de los ojos es más acusada en Gauguín, que no adquiere la condición de fuente por la ascendencia de tal carácter en sus pinturas infantiles, en 1896 a 1898. Por esto considero tres posibles referencias, el natural, ya que ésta es una circunstancia frecuente en las personas; la escultura egipcia, cuya relación iconográfica quedó expuesta; y la interpretación que hicieron de la realidad los escultores andaluces del siglo XVII, cuyas obras pudo conocer en los anticuarios de Barcelona, a través de los granadinos que trabajaron para Málaga, o, aunque no haya indicios documentales, de modo directo, en Sevilla, ciudad a la que viajaron muchos de sus amigos catalanes y parisinos.

Las desviaciones y deformaciones de los ojos de *Mujer sentada* se repitieron en otras esculturas modeladas por Picasso en Barcelona y fundidas en bronce en París en la primera década del siglo XX. Si sólo tuviéramos en cuenta las referencias parisinas, el antecedente inmediato sería Gauguín con las pinturas *Angèle Satre o La bella Angelè*<sup>33</sup>, en 1889, *Retrato de María Derrien ante un bodegón de Cézanne*<sup>34</sup>, en 1890, y *¿Cuándo te casas?*<sup>35</sup>, en 1892. En ellas aparecen personajes con ojos almendrados similares, en los que las desviaciones proporcionan un movimiento que otorga ritmo y vida al rostro. La relación entre Picasso y Gauguín, cierta después, sería ya evidente. El problema surge cuando recordamos que Warncke detectó posiciones erróneas en los ojos de las pinturas de Barcelona, en 1896 a 1899. Lo justificó con la supuesta falta de concentración originada por el desinterés hacia lo que no creía importante. Pensé que esa posición de los ojos era acertada y que las decisiones de Picasso, entonces el niño Pablo Ruiz, eran intencionadas y no simples problemas de resolución en el plano. Si esto es así, la referencia inmediata

de las desviaciones y de las deformaciones de los ojos de *Mujer sentada* ya no es Gauguín y tampoco parisina, procede de la observación del natural y de los experimentos plásticos que le reportaron tantos hallazgos estilísticos antes de viajar a Francia.

La observación de personas reales permite asegurar que ello sucede con bastante frecuencia. Antes que Picasso lo apreciaron y lo tuvieron en cuenta importantes escultores andaluces del siglo XVII. Si El Greco, Velázquez y Zurbarán, fueron fuentes directas para Picasso, según propusieron autores como Cirici Pellicer, Palau i Fabre, Pierre Daix y Carsten-Peter Warncke, los escultores andaluces, reconocidos, contrastados en el mismo contexto del barroco internacional, también pudieron serlo. El contacto de Picasso con ellos se pudo producir de modo directo en Málaga, ciudad en la que hay obras de Luis Ortiz de Vargas, discípulo de Juan de Mesa; y de Pedro de Mena que, como Pedro Rolán, fue discípulo en Granada de su padre, Alonso de Mena, escultor formado en Sevilla con Andrés de Ocampo.

No hay que minimizar la importancia de las ciudades andaluzas en cuanto se refiere a su esplendoroso pasado y a la vitalidad cultural vigente y, en ese sentido, Málaga es equiparable a Sevilla, ciudad de la que Blasco Pascual<sup>36</sup> dijo que para Juan Ramón Jiménez<sup>37</sup> y otros intelectuales fue una capital cultural con presente propio y alternativa a Madrid, a la que, por idéntico motivo, viajaron grandes artistas parisinos, como Rodín y Matisse, éste en 1911; y otros catalanes que compartieron la amistad de Picasso y tuvieron inquietudes similares, caso de Rusiñol, Ramón Pichot y Ricardo Canals, que lo hizo un mínimo de cuatro veces entre 1898 y 1901, y, al menos, dos desde París, financiado por la Galería Durand Ruel. Lumiere filmó una de sus primeras películas en Sevilla a finales del siglo XIX y su tema fue la *Semana Santa*, en concreto, la *Hermandad de la Esperanza Macarena* por su barrio y la salida del *Crucificado de la Expiración* de Triana. Si ellos viajaron a Sevilla también pudieron hacerlo a Málaga, de hecho, Rodín lo hizo. Estas ciudades gozaron de la estima de los intelectuales y de los artistas catalanes y parisinos.

Otra posibilidad es que Picasso conociera la escultura andaluza del siglo XVII por fotografías, pues desde que Vicente Mamertus Casajús introdujo el daguerrotipo<sup>38</sup>, en 1833, tanto los artistas como los promotores realizaron numerosas reproducciones, que tuvieron amplia difusión. Courbet fotografió sus pinturas en Francia desde 1855; Rafael Benjumea lo hizo<sup>39</sup> en Andalucía, al menos, desde 1857. El natural, la estatuaria egipcia y, tal vez, la escultura andaluza del siglo XVII, fueron referencias previas o simultáneas a la de Gauguín y todas estímulos de la fantasía creadora que Picasso cultivó desde niño en Málaga.

Por esta causa, es tan problemático dilucidar los contactos, las referencias de Picasso, que engañó a los espectadores presentando una evidente, clara, directa, fácil de apreciar, y, con intencionada malicia, escondió las demás; lo hizo de modo sistemático con las que fueron categorías o alentaron la reacción de su creatividad técnica en los medios formales de expresión. En esa esfera es donde se han de buscar los logros de Picasso, todavía inseguro en el medio, pues su preocupación era conseguir una estructura coherente y no la variación creativa de tal.

## II. LOS BASTONES DE APOLLINAIRE, *ESTUDIO PARA LA EMPUÑADURA DE UN BASTÓN*

Lo mismo se puede decir del *Estudio para la empuñadura de un bastón*<sup>40</sup>, en 1902, proyecto para una escultura que Spies<sup>41</sup> estimó derivado de Beardsley en *El salario de la bailarina*. Es una posibilidad, que Spies apoyó con las flores y las volutas de la misma hoja, en las que reconoció las ilustraciones de Beardsley para *Salomé*, de Oscar Wilde, pero no la única.

La empuñadura es antropomorfa y tiene un brazo izquierdo masculino y en ángulo recto cuya mano sostiene una cabeza exenta, desgajada del cuerpo, con la boca entreabierta y los ojos anulados por sombras violentas.

En una carta<sup>42</sup> de Apollinaire dirigida a Picasso el día veintinueve de mayo de 1906, le dijo: *Me he comprado un hermoso bastón con una cabeza de negro en la empuñadura*. Apollinaire coleccionaba bastones y el documento citado prueba que éstos podían estar rematados con pequeñas esculturas. Es lógico pensar que Picasso conocería la colección de bastones de Apollinaire antes de esa fecha y que en ellos encontró el estímulo inicial y, quizá, alguna referencia concreta con la que realizar su *Estudio para la empuñadura de un bastón*.

Las cabezas separadas de los cuerpos y presentadas o en apariciones son propias de la pintura simbolista francesa alternativa al impresionismo y a los realismos del último cuarto del siglo XIX, Gustavo Moreau le dio un sentido fantástico y místico en *La aparición*<sup>43</sup>, en 1875, y Odilón Redón lo hizo de diversos modos, reposada, en *Cabeza de mártir posada en una copa*<sup>44</sup>, en 1877; flotando, en *Cesta de flores y perfil*<sup>45</sup>; y a la deriva, en *La caída de Ícaro*<sup>46</sup>, en la que remitió a una copia griega o romana de un bronce griego<sup>47</sup> perdido del siglo IV a C. Michael Gibson<sup>48</sup> indicó que no hay respuestas concretas para el significado de esas cabezas cortadas. Éste sí es claro en Beardsley que, como los demás simbolistas ingleses, los más significativos Burne-Jones y Augusto John, representó las fuerzas del mal expresadas por la corrupción de los cuerpos. Su estilo lineal, definido en las ilustraciones de *Salomé*, en 1894, se distingue de los anteriores por sus recursos plásticos y por su carga de sentido y sirvió de modelo a Klimt y a otros artistas austriacos y alemanes. Especialmente expresivas son las cabezas flotantes de Klimt en *Amor*<sup>49</sup>, en 1895, pues ofrecen una amplia y rica gama de recursos expresivos a modo de rompimiento de gloria sobrenatural.

Las asociaciones de este tipo fueron frecuentes a finales del siglo XIX. En un dibujo de Picasso, *El pintor Yunyer y su visión de Mallorca*<sup>50</sup> en 1901, aparece un hombre arrodillado que recuerda a la figura masculina de *El beso*, de Rodín, pero con barba y larga melena ondulada tal Klimt, ante un busto barbado de perfil en cuya cabeza crecen árboles. La cabeza de Moreau en *La aparición* basa su fuerza expresiva en la categoría de lo visible representada por los ojos, muy abiertos, encendidos, en los que prevalece el sentido animista, pues ver es vivir; en la cabeza de Picasso en *Estudio para la empuñadura de un bastón*, los ojos están anulados y lo que importa es el grito, la expresión de una fuerza interior tal Edward Munch y los expresionistas alemanes; mas esto matizado con un sen-

tido particular abierto a las posibles variantes, pues los ojos anulados y la boca abierta fue un recurso expresivo que Picasso utilizó en las pinturas azules y en los dibujos del año 1903 y, en menor medida, en los de París de 1904. Lo hizo en la pintura, *Miserables en la orilla del mar*<sup>51</sup>, que no se debe confundir con *Pobres en la orilla del mar*; en la acuarela, *Mujer desnuda sentada*<sup>52</sup>; y en los dibujos, *Anciana*<sup>53</sup>, *Anciano*<sup>54</sup> y *Cabeza de mendigo*<sup>55</sup>, en 1904; y, sólo con los ojos anulados, en *La planchadora*<sup>56</sup> y *Los pobres*<sup>57</sup>, en 1904.

### III. DOS PROYECTOS DE ESCULTURAS, *ESTUDIO PARA UN JARRÓN Y MUJER JARRA*

Ron Johnson<sup>58</sup> relacionó otro proyecto de escultura de Picasso, *Estudio para un jarrón*<sup>59</sup>, en 1902 a 1903, con Gauguín y su *Autorretrato o Jarro con máscara*<sup>60</sup>, en 1887. Werner Spies<sup>61</sup> se limitó a repetir su opinión. Ana María Damiguella<sup>62</sup> comentó la relación de Gauguín con el ceramista Champlet y la influencia en éste de la cerámica antropomorfa peruana del período Mochica, visible en más de cincuenta obras entre 1886 y 1887, en las que, según la autora, procedió con un modelado esquemático, seco, fuerte y secante.

El propio artista las justificó como *pequeños productos de mis sublimes locuras*. Esto indica que tales modelos aún no tenían el reconocimiento artístico debido. Gauguín se autorretrató en el jarro, en el que, por cierto, no utilizó la tipología de la máscara, como, por ejemplo, en *Jarrón con una mujer*<sup>63</sup>, en 1887-1888, sino modeló una cabeza cuya cara ocupa toda la superficie y el cráneo la que le corresponde. Gauguín reprodujo el natural y, autorretratándose, detalló la anatomía y se representó de modo sereno, reposado, con la boca cerrada y los ojos abiertos con naturalidad. Éstos están pormenorizados y el bigote tiene una textura acorde que lo distingue. Sólo el pelo está simplificado y el asa es independiente y ajena al autorretrato. Éste es protagonista en algunas pinturas del propio autor, aparece como macetero o florero en la pintura *Estampa japonesa*, y una interpretación, simplificada, casi irreconocible, en *Autorretrato delante del Cristo amarillo*<sup>64</sup>, en 1889 a 1890. El planteamiento naturalista de la escultura de Gauguín partió del *Tondo* en madera tallada y vista y policromada de Valerie Roumi, en 1880, en el que Françoise Cachin<sup>65</sup> detectó la influencia de Degás, y se mantuvo, pese a las simplificaciones, hasta el *retrato de Teha'amana*, cerca de 1892, con la misma técnica.

En el estudio de Picasso, el jarrón está representado de perfil y tiene formas sinuosas, con estrías onduladas y ritmo creciente que origina una diagonal con la proyección de los vértices y la última de ellas de superior altura y vuelo exterior que recoge la proyección vertical de otra exenta, formando el asa. En la base de la parte delantera adquiere forma humana y se convierte en una cabeza análoga a la de *Estudio para la empuñadura de un bastón*, esto es, con la boca abierta y los ojos anulados por fuertes sombras que, en este caso, alternan con las del pómulo, la nariz y la barbilla, que indican la previsión de una anatomía marcada, con tendencia a las irregularidades. Así parece en un dibujo de Picasso, *Cabeza de anciana y cabeza de perfil*<sup>66</sup>, en 1903. La frente se transforma en el



5. Picasso, *Estudio para una jarra*, Barcelona, 1903. Gauguin, *Autorretrato*; *Retrato de Jeanne Schuffenecker*, los dos en 1887-88. Gauguin desarrolló el modelo iconográfico de la jarra retrato, de ascendencia Cachín, que siguió Francisco Durrio. Picasso adoptó el formato en un proyecto cuya figuración remite a la angustia vital expresada mediante el grito, común a Rodin.

modelado liso que sobre la diagonal de las estrías traseras forma la boca del jarrón, irregular y decreciente y con vuelo exterior que origina un segmento cóncavo más recogido que el trasero del asa.

El carácter antropomorfo que Johnson estimó derivado de Gauguín, cierto, tiene matices que lo singularizan. Frente al naturalismo sin condicionantes de estilo de Gauguín, en *Autorretrato* y *Retrato de Jeanne Schuffenecker*, Picasso opuso diversas referencias: las líneas onduladas son de estirpe modernista y la relación de las carnes con las superficies lisas del cuello del jarrón y con el ritmo ondulante de las estrías aspira a la unidad orgánica, al proceso de transformación con el que Geroge Lacombe se apartó en el relieve, *Isis*<sup>67</sup>, cerca de 1895, de los anhelos primitivos y reduccionistas de otras obras talladas y en madera vista o policromada de Gauguín.

En definitiva, la única relación del *Autorretrato de Gauguín* con el *Estudio para un jarrón* de Picasso es que incluyen una cabeza en un jarrón. No sé por qué Spies<sup>68</sup> no tuvo en cuenta que eso también lo hizo Francisco Durrio, coleccionista de la obra de Gauguín y puente entre éste y Picasso. Durrio realizó dos jarras antropomorfas, *Los mormones*, de estilo modernista distinto a la raíz etnográfica de Gauguín y a la complejidad conceptual de los experimentos plásticos de Picasso. Los planteamientos son distintos y no tienen nada en común.

*La mujer jarra*<sup>69</sup> que Picasso dibujó en 1903, indica, con su alargamiento facial y la unión del objeto a un cuerpo desnudo en cuclillas, otra intención. La fuerza expresiva y

el grito que manifiesta la interioridad con la vehemencia dionisiaca postulada por Nietzsche son conceptos autónomos de la objetivación física, secundaria en la obra de Picasso y fundamental en la de Gauguín, que prescindió de lo anterior. El gesto del rostro y la interioridad de los recursos expresivos relacionan el proyecto con las obras de Rodín, *El dolor*, dibujo de 1882, y *Cabeza de mujer*, bronce de 1902, relación que Spies propuso con otra obra de Picasso, *Cantor Ciego*, en 1903.

#### IV. LA EXPRESIÓN PSICOLÓGICA DE LA MÁSCARA, *CANTOR CIEGO*, EN 1903

Ron Johnson<sup>70</sup> precisó que *Cantor Ciego*, en Barcelona, en 1903, procede de *Estudio para la empuñadura de un bastón* y Werner Spies<sup>71</sup>, que lo admitió, consideró que las dos obras citadas de Picasso derivan de Rodín, en concreto de *El hijo pródigo* y *El dolor*, y que constituyen, en ese orden, una serie de variaciones a la que pertenece la cabeza del aguafuerte *Salomé*<sup>72</sup>.

La raíz de la ascendencia de Rodín remonta a una obra temprana, *Llamada a las armas*<sup>73</sup>, en 1878, boceto para un monumento a la guerra franco-prusiana que nunca se realizó, y a *La tempestad*<sup>74</sup>, en 1898, que se diferencian entre sí porque en la primera la figura alegórica forma parte de una acción; y en la segunda, la figura, reducida al rostro, individualizada, surge del bloque como una patética aparición.

Pese a tal consideración, Spies advirtió que las deformaciones anatómicas y los volúmenes con superficies lisas no proceden de esa fuente, y que la desgarrada fuerza expresiva, que identificó con la potencia del *pathos*, lo convierten en un autorretrato psicológico.

*Cantor Ciego*<sup>75</sup> es una máscara hermética, con la boca abierta y los ojos vacíos pero con huecos cerrados, compactos, que no dejan pasar al aire y refuerzan la volumetría de la cabeza, apoyada en el cuello y sin superficie craneal ni orejas, vaciada por detrás. El punto de vista es frontal. La anatomía está simplificada y el modelado determina leves irregularidades con las que emula el natural y consigue un desarrollo realista homogeneizado por la uniformidad de las texturas en bruto, sin pulir pero no porosas, matizadas, cual siluetas de las pinturas azules, en las oquedades de la boca y de los ojos y en el perfil modulado y tendente a la arista de la nariz y de las fosas nasales que origina una vista lateral de carácter lineal y alternativa a la continuidad volumétrica, al organicismo casi abstracto de la vista de frente.

Los dos, Johnson y Spies, estuvieron en lo cierto; no obstante, las esculturas de Picasso nunca son tan previsibles, siempre tienen más. Las obras de Rodín son de bulto redondo, no máscaras. Éstas proceden de distintas realidades culturales. Gauguín las asumió de los contextos primitivos en los que vivió, donde funcionaban con el sentido mágico religioso que se refleja en la pintura, *El espíritu vela*<sup>76</sup>, cerca de 1897. Ésta fue una referencia inevitable. Gauguín nos dejó en sus pinturas un amplio repertorio de máscaras primitivas, dos especialmente significativas, *Los antepasados de Teha'amana*, en 1891, por su friso con nativos cubiertos con máscaras; y, sobre todo, *Música bárbara*<sup>77</sup>, en 1891 a 1893,



6. Picasso, *Cantor ciego*, Barcelona, 1903. La máscara destaca por la correspondencia del grito desgarrador con la anulación de la condición visual.

acuarela en la que aparecen hasta nueve máscaras de estilos distintos, tanto primitivas como expresionistas y abstractas.

Los modernistas y los simbolistas, tanto franceses como centroeuropeos, las sacaron de las representaciones teatrales influenciados por las tragedias griegas, objeto de las reflexiones de Nietzsche. José María Olbrich lo hizo con sentido decorativo en las *Alegorías de la Pintura, la Arquitectura y la Escultura*, en la fachada del edificio de la Secesión, en Viena, en 1897 a 1898; y Klimt ilustró su función dramática con *Estudio para una alegoría del teatro*<sup>78</sup>, en 1895, y con *Dibujo para una alegoría de la tragedia*<sup>79</sup>, en 1897; uso éste que Fernad Khnopff tomó, en *El secreto*<sup>80</sup>, en 1902, de una fotografía<sup>81</sup> realizada por su hermana Margarita.

Las máscaras de Rodín son tardías y, tal se aprecia en *Máscara de Hanako, la actriz japonesa*<sup>82</sup>, responden al concepto helenístico de Lisítrato, el hermano de Lisipo que, según las fuentes<sup>83</sup>, vaciaba las mascarillas de los modelos vivos. En esto consistían las máscaras funerarias del siglo XIX, de manera que el negativo obtenido era el último estado de la persona viva, recién fallecida.

La conversión del modelo iconográfico de Rodín en una máscara derivada del elemento dionisiaco de Nietzsche, asumió otras referencias en el complejo proceso creativo de

Picasso. La primera vez que éste representó una máscara fue en *El hombre del frac*, un dibujo del año 1902, en el que aparece junto al protagonista un enano con apariencia primitiva que pudiera insinuar el contacto temprano con las culturas negras africanas.

Spies dijo que las deformaciones anatómicas y el volumen liso de *Cantor ciego* no proceden de Rodín, opinión certera, aunque no su concepto de volumen liso. La anatomía modelada por Picasso presenta deformaciones determinadas por las modificaciones estructurales que, con el apoyo de texturas libres de accidentes, de efectos superficiales tales veladuras u otros recursos pictóricos en bruto, sin pulimentar, evitan los pormenores y, asociadas, generan un conjunto veraz, conforme a la realidad. Esta asociación de la estructura modelada y de las texturas prístinas, acordes con las propiedades naturales de

la materia, que la potencian, antagónica a los juegos de luces y sombras y a las interrupciones estructurales de Rodín y Bourdelle, a las veladuras de Rosso, y a los virtuosos contrastes de texturas de Meunier que, coincidiendo con la tradición de los escultores malagueños, Rafael Gutiérrez de León y Olmo, José y Antonio Casasola, José Vilches y Enrique Marín Higuero, tanto impresionaron a Palma García, proceden de Theodore Géricault, como se aprecia en *Sátiro y Ninfa*<sup>84</sup>, cerca de 1818, que, en distinto sentido, precedió al naturalismo de Carpeaux; al humor, a veces grotesco, otras caricaturesco, de Daumier; y al modo acusado de Degás<sup>85</sup>, éste previo a Gauguín con sus *Maceteros* con relieves policromados, en 1886 y 1887, y a Picasso.

La correspondencia de los huecos de la boca y de los ojos de *Cantor Ciego* tiene una fuerza plástica que contrasta con el conjunto de abstracciones que, combinadas, determinan la realidad. Spies estimó que ello potenció la fórmula del *pathos*, referencia que no fundamentó y habría que entender como una constante que, con la preocupación de la modernidad por la interioridad del sujeto, por su inadaptación física o psicológica al medio revelada con vehemencia, reflejaron, con distintos procedimientos y estilos y en contextos dispares, Rodín y Munch, ya aludidos, y, como señaló Spies, después de Picasso, Bourdelle, en *Cabeza masculina*, que es como denominó al *Retrato de Beethoven*, en 1910; Julio González, en *Monserrat*, en 1936; y Giacometti, en *Cabeza en un palo*, en 1947. La correspondencia de los huecos de la máscara de Picasso no tiene relación con el énfasis monofocal de Rodín y Munch ni con las deformaciones tendentes a las muecas de Bourdelle, cuya raíz está en Daumier. Las de Julio González y Giacometti son posteriores.

El *pathos* es un concepto de la Antigüedad Clásica actualizado por la modernidad. Spies no lo tuvo en cuenta y pensó que con ello Picasso codificó la dimensión psicológica, y, por ese motivo, consideró que *Cantor ciego* es un autorretrato. No es así, pues no reproduce ningún rasgo físico del artista, es más, el mismo Spies propuso la procedencia iconográfica de Rodín, y, en cuanto a la fórmula de *pathos* que fundamenta la expresión psicológica, vimos que fue una constante que se dio en distintos artistas, y si ello es así, es porque no fue una codificación personal de Picasso ni de ninguno de esos escultores, sino de época, transmitida durante varias generaciones y adaptada a los sucesivos estilos.

Spies se contradijo. La dimensión psicológica se expresa mediante conceptos, es decir, por medio de razonamientos verbales que pueden ser codificados o no por los elementos plásticos que generan las imágenes<sup>86</sup>. Cada codificación produce una imagen distinta que responde al enunciado. Esa imagen está sujeta a los desarrollos de estilo que identifican a los artistas, preexiste y subsiste bajo ellos y es la que transmite la carga de sentido. Picasso la hizo propia, asimiló la codificación y, tal procedía, proyectó su creatividad en los medios plásticos, técnicos, con los que la personalizó y la dotó de estilo. Por ello, *Cantor ciego* no es un retrato psicológico, manifiesta una psicología compartida que reina sobre los desarrollos plásticos.

Con igual derecho que Spies, cualquier autor podría argumentar que las obras citadas de Rodín o Munch o Bourdelle o González o Giacometti son autorretratos y ello no es cierto. No es posible que la dimensión psicológica, colectiva, compartida, pueda ser codificada

en tanto que tal sin que deje de ser ella misma, pues la personificación implica acción o elección y ello sólo puede proceder sobre los conceptos que la expresan, que son particulares y simbólicamente representan a quienes los definen y no a los que los codifican ni a quienes asumen la carga de sentido de las codificaciones, a los distintos individuos, sean o no grandes creadores plásticos.

## V. EL NATURAL Y LAS REFERENCIAS PARISINAS, *CABEZA DE PICADOR CON LA NARIZ ROTA*

Picasso modeló *Cabeza de picador con la nariz rota*<sup>87</sup> en Barcelona, en 1903. Tal *Mujer sentada* y *Cantor ciego*, la fundición en bronce se produjo por iniciativa de Ambroise Vollard, en París, en fecha inconcreta de la primera década del siglo XX.

Albert Elsen<sup>88</sup> la comparó con *El hombre de la nariz rota* de Rodín<sup>89</sup>, de cuyo realismo<sup>90</sup> estimó que se separó con una concepción heroica, idealizada, propia de una peculiar exaltación del yo que la convierte en una autorretrato.

Spies<sup>91</sup> la identificó como uno de los estados de una serie de variaciones<sup>92</sup> sobre el mismo motivo que consideró un homenaje a Gauguín. En ese sentido, la relacionó con *Autorretrato con la nariz torcida*, óleo de Gauguín, y con *Gauguín con la nariz rota*, pintura de David de Monfreid; no obstante, aclaró que la deformación de la nariz como elemento estructural y característico de la cara y la expresión patética denotan la influencia de Rodín, común a Bourdelle, en el *Retrato de Beethoven*, y a Matisse, en *El esclavo*. Spies destacó la deformación, la anormalidad física como desviación de la norma rectora de las relaciones formales, procedimiento que consideró muy español y propio de artistas tan distintos como Ribera, Velázquez y Goya. Para Spies, el modelado fue el punto de partida de la destrucción, y el rostro contraído, la mueca, el fundamento fisonómico realista ausente en la tipificación de la pintura azul. Spies pensó que Gargallo lo vio así cuando recurrió a la misma mueca en su *Retrato de Picasso*, en 1907.

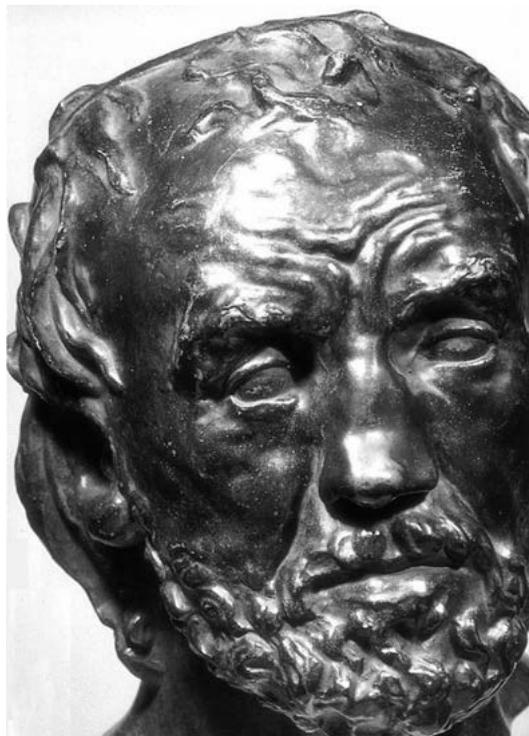
*Cabeza de picador con la nariz rota* es una máscara que participa de las mismas soluciones plásticas que *Cantor ciego*. La deformación de la nariz está determinada por la constitución de la estructura y la desviación de ésta del eje crea un movimiento seguido con sutil previsión por la leve desviación de las dos horizontales que suponen la boca y los ojos. La mirada es firme e intensa y la boca cerrada contribuye al realce de la concentración visual. El rostro tiene carácter. La ausencia del casco craneal y de las orejas alivia el intenso realismo basado en la conjunción orgánica de fragmentos abstractos que no tienen equivalencia con el natural. Las texturas son uniformes, en bruto, sin pulir, y los accidentes propios del barro se transcriben acentuando el movimiento de la estructura y de los elementos complementarios de las horizontales.

Ni Elsen ni Spies tuvieron en cuenta un motivo fundamental para interpretar la escultura, el tema que representa. Picasso afrontó en numerosas ocasiones los temas taurinos y entre ellos el picador ocupa un lugar destacado<sup>93</sup>.

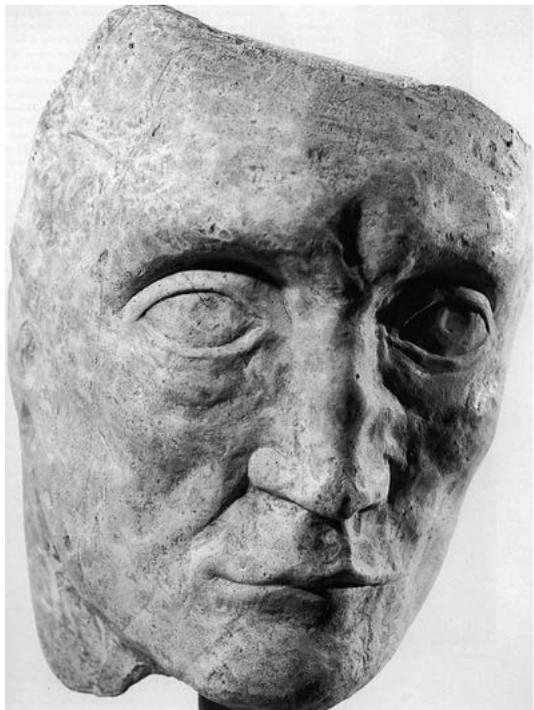
Es significativa y no casual que la primera obra taurina de Picasso fechada con seguridad sea *El picador o Pequeño picador amarillo*<sup>94</sup>, en 1889. El picador aparece en primer plano y acapara la composición, pero no ejecuta la suerte, está hablando con un matrimonio ubicado detrás de la barrera. Monta un caballo español sin peto y lleva una vara cuya puya no tiene cruceta o tope, cual caballero con lanza tal los juegos o fiestas de toros de los siglos XVI a XVIII. Ello es indicativo del origen caballeresco de estas fiestas<sup>95</sup>, en práctica incluso en la *Chinaea*, en Roma. Quizá sea la primera pintura de Picasso, que, con ocho años, se expresó de modo ingenuo, infantil, acusando defectos en las proporciones de las figuras. Lo que no escapó al niño fue la importancia de los picadores en esa época, todavía casi equiparable a la de toreros como *Machaquito* y *Bombita*, hasta el punto de ser requeridos, como protagonistas, por espectadores con hábitos que recuerdan los intereses sociales de gran parte de los actuales. El picador era aclamado y solicitado como los matadores de toros y, como ellos, vestía chaquetilla bordada en oro que aún se mantiene y lo equipara. El pequeño Pablo Ruiz, que de ese modo firmó la tabla, supo apreciarlo.

La importancia del picador también se refleja en un dibujo titulado *Toreros en la plaza*<sup>96</sup>, con la firma *Pablo Ruiz Picasso. Málaga*. Se puede fechar cerca de 1890. La composición presenta a una cuadrilla liándose el capote de paseo y, frente al matador de toros, en pies, los picadores compartiendo protagonismo. Es un apunte del natural, con trazos sueltos y ágiles y propios ya de un adulto, en el que se aprecian la chaquetilla corta y con grandes hombreras caídas de uno de los toreros, tal vez el matador, y la montera con los *machos* o prominencias o realces laterales e inclinados ya en desuso.

No debe extrañar la cita de esas obras infantiles, pues como señaló Buchheim<sup>97</sup>, la obra de Picasso siempre tiene elementos estilísticos que se creían abolidos, a veces desde hacía mucho tiempo, que reaparecen, de modo inesperado o anunciado y, recreados, se mezclan con otros en la misma situación o de nueva definición o creación. El mismo autor<sup>98</sup> tuvo en cuenta que la pintura fue para Picasso un acto intelectual mediante el que transformó los objetos en signos o símbolos. A esto se puede añadir que también en nuevos objetos que significan mediante los códigos plásticos.



7. Rodin, *Cabeza de hombre con la nariz rota*, París, 1864. El planteamiento realista situó a Rodin en la antítesis de las tendencias academicistas del último cuarto del siglo XIX.



8. Picasso, *Cabeza de picador con la nariz rota*, Barcelona, 1903. El realismo de la escultura está supeditado a la condición de máscara de la misma, síntesis que supuso una inédita y original valoración del formato.

Según lo expuesto, en *Cabeza de picador con la nariz rota*, la referencia del natural como punto de partida modificado y recreado y transformado por la creatividad técnica que operó con independencia en los medios plásticos es tan válida como las de Rodín y Gauguín propuestas por Elsen y Spies. Es aventurado decantarse por alguna, y, mientras no haya indicios más sólidos o pruebas concretas, deberán tenerse en cuenta las tres posibilidades y sus relaciones. En el caso de Gauguín<sup>99</sup>, hay otro antecedente que Spies no valoró, el personaje del ángulo superior derecho, posible autorretrato, del relieve *Estad enamorados y seréis dichosos*<sup>100</sup>, en 1889, en el que se representó con la nariz rota.

Otra cuestión a discutir con Spies es su afirmación del modelado como punto de partida de la destrucción. Rodín, en la *Estatua de Balzac*, y Bourdelle, en el *Retrato de Beethoven*, sí destruyeron las estructuras con modelados violentos, deformes, que afectan al bloque, a la corporeidad de la representación, a la proyección del volumen, comprimido o corrompido desde las superficies hasta su interior. Picasso no utilizó las deformaciones como elementos destructores

sino constructores, cada imperfección aparente o cada abstracción que en sí, aislada, no es nada, significa en el código cifrado de naturaleza plástica que proporciona la lectura adecuada. En ello, Picasso recuerda, de nuevo, tanto a los escultores egipcios milenarios como a los andaluces del siglo XVII. La desviación de la boca levanta una comisura de los labios y baja la otra y ello produce dos efectos expresivos simultáneos en las referencias citadas y en la escultura de Picasso, la risa y el llanto. La fuerza expresiva, el carácter, de *Cabeza de picador con la nariz rota*, adquiere así un atractivo aire de indefinición, de instantaneidad que afecta al espectador según su posición y su sensibilidad. Esto y las texturas, en la línea iniciada por Géricault y culminada por Degás, distancian a Picasso de Gauguín y de Rodín, cuyo *Hombre con la nariz rota* ofrece una adecuación de la estructura y del estudio anatómico a la realidad de otra índole.

Picasso procedía en una dimensión estética distinta, en la que la definición del concepto, racional, reflexiva, era el punto de partida de la indagación, de la intuición, de la creación en el medio plástico sustentada por las ideas manuales, técnicas. En esta dimensión estética, picassiana, definida en Barcelona, no en París, con obras como *Cantor ciego* y

*Cabeza de picador con la nariz rota*, Picasso comenzaba a madurar el personal sistema de relaciones que lo llevó a definir los grandes cambios de la escultura universal.

NOTAS

1. Kahnweiler y Brassaï (KB) 1; Werner Spies (WS) 1; Museo Picasso, Paris (MPP) 230.
2. KAHNWEILER, Daniel-Henri y BRASSAÏ. *Les sculptures de Picasso*. Paris, 1947, p. 9.
3. SPIES, Werner. *Esculturas de Picasso*. Stuttgart: Verlag Gerg Hatje; y Barcelona: Gustavo Gili, 1971, p. 14.
4. ORS, Eugenio de. *Goya. Picasso. Zabaleta* (1930). Madrid: Aguilar, 1964, p. 105.
5. CIRICI PELLICER, Alejandro. *Picasso antes de Picasso*. Barcelona: Joaquín Gil, 1946, p. 115.
6. BUCHEIM, Lothar-Gunter. *Picasso*. Barcelona: Destino, 1961, p. 68.
7. SPIES, Werner. *Esculturas de Picasso*, p. 13.
8. Museo de Arte Moderno, París. Óleo sobre lienzo, 150'5 x 90'5 cm. Z I, 55; Daix y Boudaille (DB) VI, 4; 688.
9. SPIES, Werner. *Esculturas de Picasso*, p. 12.
10. ELSÉN, Albert E. *Pioneers of modern sculpture*. Londres, 1973, p. 13.
11. WIEGAND, Wilfried. *Pablo Picasso*. Reinbeck: Office du Livre, 1973, p. 41.
12. GIRY, Marcel. *Le fauvisme*. Fribourg, 1981, pp. 55 y ss.
13. BELLONY, Alic. *The lost World of the Impressionist*. Londres, 1976, pp. 165 y ss.
14. BROUDE, Norman (Editor). *World Impressionism*. Nueva York, 1990, pp. 9-35.
15. WARNCKE, Carsten- Peter. *Picasso*. Colonia: Benedikt Taschen, 1992, vol. I, pp. 85-90.
16. *Ibidem*, p. 94.
17. BUCHEIM, Lothar-Günter. *Picasso...*, p. 56.
18. CABANNE, Pierre. *Le siècle de Picasso*. Paris, 1975, vol. I, p. 103 y ss.
19. PALAU I FABRE, Joseph. *Picasso vivent, 1891-1907*. Barcelona: Polígrafa, 1980, pp. 278-370.
20. DAIX, Pierre y BOUDAILLE, Georges. *Picasso, 1900-1906. Catálogo razonado*. Barcelona: Blume, 1977, pp. 191-235.
21. GLAESEMER, Jürgen (Editor). *Der junge Picasso. Frühwerk und blaue periode*. Berna, 1985, n. 18.
22. HERRERA, Javier. *Picasso, Madrid y el 98: la revista Arte Joven*. Madrid: Cátedra, 1997, p. 56.
23. En concreto, los dibujos y las pinturas que responden a las siguientes referencias: Z I, 112; Z I, 119; Z I, 120; y Z I, 121.
24. Colección particular. Arcilla cruda, 10 x 7'5 x 7'5 cm. WS 1 a.
25. Museo Egipcio, El Cairo. Caliza policromada y ojos incrustados, aproximadamente 120 cm.
26. GERCKE, Hans (Editor). *Blau Farbe der Ferme*. Heidelberg, 1990, pp. 31 y ss.
27. Ermitage, San Petersburgo. Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm. Z I, 98; DB VI, 24; P 675.
28. Galería Nacional, Londres. Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm. Z I, 83; DB VI, 19; P 669.
29. Museo Pushkin, Moscú. Óleo sobre lienzo, 82 x 66 cm. Z I, 97; DB VI, 19; P 665.
30. Galería de Arte, Notario, en Toronto. Óleo sobre lienzo, 101'2 x 66 cm. Z I, 121; DB VII, S; P 726.
31. Colección Gougand, París. Óleo sobre lienzo, 32 x 40 cm.
32. Colección Barbey, París. Pluma y lápiz de color, 22'5 x 28 cm.
33. Museo de Arte moderno, París. Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm.
34. Instituto de Bellas Artes, Chicago. Óleo sobre lienzo, 65 x 55 cm.
35. Galería de Bellas Artes, Basilea. Óleo sobre lienzo, 101'5 x 77'5 cm.
36. BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (editor). *Juan Ramón Jiménez. Selección de prosa lírica*. Madrid: Espasa Calpe, 1990, pp. 136 y 137, N. 29.
37. URRUTIA, Jorge. *Sevilla en Juan Ramón Jiménez*. Sevilla: Ayuntamiento, 1981, pp. 35 y ss.
38. YÁNES POLO, Miguel Ángel. *Casajús, introductor de la litografía y el daguerrotipo en Sevilla*. Sevilla: 1987, pp. 31 y ss.

39. MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. *Manuel Rodríguez de Guzmán*. Sevilla: Excelentísima Diputación Provincial, 2000, pp. 72-77.
40. Z XII, 16.
41. SPIES, Werner. *La escultura de Picasso*. Barcelona: Polígrafa, 1989, p. 16. París: Flamarión, 2000.
42. MPP, 10.
43. Museo Gustavo Moreau, París. Óleo sobre lienzo, 142 x 103 cm.
44. Rijksmuseum Kröller-Muller, Otterlo. Carboncillo, 37 x 103 cm.
45. Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm.
46. Fundación Rothschild, Estados Unidos. Pastel, 48'3 x 45'7 cm.
47. Museo Británico, Londres.
48. GIBSON Michael. *Odilón Redón. El príncipe de los sueños*. Colonia: Benedikt Taschen, 1998, pp. 48-55.
49. Museo de Historia, Viena. Óleo sobre lienzo, 60 x 44 cm.
50. Colección Yunyer Vidal. Pluma y lápiz de color, 16 x 22 cm.
51. DB IX, 5.
52. Acuarela y lápiz sobre papel. Z VI, 632; DB XI, 21.
53. DB IX, 6.
54. DB IX, 23.
55. Z VI, 544; DB X, 4.
56. Museo Salomón Guggenheim, Nueva York. Óleo sobre lienzo, 116'2 x 72'7 cm. Z I, 247; DB XI, 6; P 982.
57. Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. Z I, 224; DB XI, 5.
58. JOHNSON, Ron. *The early sculpture of Picasso, 1901-1914*. Nueva York y Londres: Garland, 1976, p. 12.
59. Z XII, 16.
60. Museo de Bellas Artes, Copenhague. Gres esmaltado.
61. SPIES Werner. *La escultura de Picasso...*, p. 12.
62. DAMIGUELLA, Ana María. *Gauguin*. Barcelona: Planeta, 1998, pp. 18-19.
63. Museo del Pequeño Palacio, Ginebra. Gres esmaltado.
64. CACHIN, Françoise. *Gauguin. Ese salvaje a mi pesar*. Madrid: Aguilar, 1991, p. 19.
65. Colección Maurice Denis, Saint Germain en Laye. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.
66. DB IX, 10.
67. Museo de Arte Moderno, París. Madera policromada, 110 x 60 cm.
68. SPIES, Werner. *Esculturas de Picasso*, n 28.
69. DB IX, 10.
70. JOHNSON, Ron. *The early sculpture...*, p. 17.
71. SPIES, Werner. *La escultura de Picasso...*, p. 16.
72. G 17.
73. Museo Rodín, París (MRP), 5 984. Bronce, 112 x 58 x 50 cm.
74. MRP, 5 988. Mármol, 44'3 x 50'3 x 29'3 cm.
75. WS 2.
76. Colección Particular. Monotipia formada, 63'7 x 50'5 cm.
77. Colección Particular, Basilea. Acuarela sobre seda, 12 x 21 cm.
78. Museo de Historia, Viena. Dibujo con plumilla retocado con acuarela y blanco, 39 x 26 cm.
79. Museo de Historia, Viena. Carboncillo difuminado, lápiz lavado retocado con blanco y pintura dorada, 42 x 31 cm.
80. Groeningemuseum, Brujas. Pastel y lápiz sobre papel, 49'5 cm. de diámetro.
81. DEREN, Coke Van. *The painter and the photograph from Delacroix to Warhol*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1964, p. 61.
82. Museo de Bellas Artes, Filadelfia. Pasta de vidrio, 21'9 x 12 x 8'9 cm.

83. BLANCO FREIJEIRO, Antonio. *Arte Griego*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, p. 336.
84. Colección Particular, París.
85. RUSSOLI, Franco y MINERVINO, Fiorella. *L'Opera completa di Degás*. Milán: Rizzoli, 1970, pp. 151 y ss.
86. TATARKIEWIZC, Wladyslan. *Historia de la estética* (Varsovia, 1970). Madrid: Akal, 1987, pp. 213 y ss. También, *Historia de seis ideas* (Varsovia, 1976). Madrid: Tecnos, 1996, p. 335 y ss.
87. WS 3.
88. ELSEN, Albert E. «The many faces of Picasso's sculptures». *Art International*, XIII, 1969, p. 24.
89. Museo Rodin, París. Bronce, 31'8 x 18'9 x 16 cm. MRP, S755.
90. NÉRET, Gilles. *Auguste Rodin. Esculturas y dibujos*. Colonia: Benedikt Taschen, 1997, p. 20.
91. SPIES, Werner. *Esculturas de Picasso*, p. 17. Y, *La escultura de Picasso*, p. 20.
92. La situó tras los dibujos, Z VI, 305; y Z VI, 307; y delante del dibujo, Z VI, 597, que estimó basado en la escultura.
93. LUQUE TERUEL, Andrés. «Picasso. Algunas consideraciones sobre la lidia». En: *Toros y Sociedad*. Sevilla: Fundación de Estudios Taurinos, 2003, pp. 719-740.
94. Colección Claude Picasso. Óleo sobre madera, 24 x 19 cm. Z VI, 3; P 4.
95. MELGAR, Bernardino de. *Las fiestas de toros, bosquejo histórico*. Madrid: 1927, pp. 31 y ss.
96. CLAVIJO GARCÍA, Joaquín. *Picasso y lo picassiano en las colecciones particulares malagueñas*. Málaga: Universidad, 1981, p. 203.
97. BUCHHEIM, Lothar-Günter. *Picasso...*, p. 7.
98. *Ibidem*, p. 13.
99. WALTER, Ingo F. *Picasso*. Colonia: Benedikt Taschen, 1990, pp. 34 y ss.
100. Museo de Bellas Artes, Boston. Relieve en madera vista y policromada, 95 x 75 cm.

