

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS
NÚMERO 9
DICIEMBRE DE 2023
ISSN 2530-9536
[pp. 25-49]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2023.i9.02

PROCEDIMIENTOS Y CONCEPTOS ESCULTÓRICOS EN LA PRODUCCIÓN CERÁMICA DE PICASSO, EN VALLAURIS, EN 1947 A 1962.

SCULPTURAL PROCEDURES AND CONCEPTS IN PICASSO'S CERAMIC PRODUCTION IN VALLAURIS, FROM 1947 TO 1962.

Andrés Luque Teruel
Alicia Iglesias Cumplido
Universidad de Sevilla

Resumen:

El artículo plantea el estudio del subgrupo de la producción cerámica de Picasso que responde a criterios propios de la escultura, esto es, a la que está resuelta con criterios plásticos y tiene propiedades volumétricas con independencia de su ejecución con medios propios de los alfares. Eso implica el reconocimiento de seis procedimientos distintos, responsables de las derivaciones técnicas y formales con las que Picasso trascendió el género para modelar auténticas esculturas. El reconocimiento de esa creatividad técnica, hasta ahora sin estudiar en la cerámica escultórica de Picasso, aporta un nuevo modo de verlas, suficiente para su futura inclusión en sus catálogos de escultura, en los que por ahora sólo están integradas algunas de las obras aquí analizadas, por lo general aquéllas en las que el procedimiento artesanal previo es menos evidente y se impone la realidad visual de las formas.

Palabras claves: Picasso, Cerámica, Vallauris, Escultura, Vanguardias.

Abstract:

The article proposes the study of the subgroup of Picasso's ceramic production that responds to criteria typical of sculpture, that is that which is resolved with plastic criteria and has volumetric properties regardless of its execution with the means of the potters. This implies the recognition of six different procedures, responsible for the technical and formal derivation with which Picasso transcended the genre to model authentic sculptures. The recognition of this technical creativity, hitherto unstudied in Picasso's sculptural ceramics, provides a new way of seeing them, sufficient for their future inclusion in their sculpture catalogues, in which for now only some of the works analyzed here are included, generally those in which the previous artisan procedure is less evident and the visual reality of the forms prevails.

Keywords: Picasso, Ceramics, Vallauris, Sculpture, Avant-garde.

I. Introducción.

Ezia Gavazza expuso que el término cerámica, de origen griego, refiere a todo lo que se modeló desde la Prehistoria con mezclas de arcilla y componentes diversos que, después de etapas sucesivas e invariables: preparación de la pasta¹, modelado, secado, impermeabilizado y decorado, se sometió a la cochura por medio de temperaturas elevadas producidas el fuego en medios específicos (Gavazza, 1994: 85). Es una definición de cerámica específica en cuanto al procedimiento técnico y amplia en lo que refiere a la producción, pues no entró en la valoración de los modelos que pudiese producir. Entre ellos, lógicamente, podrían incluirse los que representasen figuras reconocibles con un objetivo decorativo, votivo, etc...

De ese modo, habría que considerar la analogía material con los objetos de uso cotidiano, como recipientes domésticos o de culto de todo tipo; no obstante, dadas la distinta intencionalidad y las grandes diferencias formales, podríamos distinguir y analizar por separado las representaciones que aun respondiendo a la materialidad antes indicada derivan hacia parámetros propios de la escultura. No dejan de ser piezas cerámicas; mas en todo caso, su interés volumétrico y las afinidades formales más que evidentes con ese otro género las distinguen y permiten relacionarlas, reclamando un nuevo interés para el procedimiento.

Françoise Gilot, una fuente directa, dijo que el fotógrafo Michel Sima presentó a Picasso al matrimonio Georges y Suzanne Ramié en 1946, propietarios de la fábrica de cerámica Madoura, en Vallauris, en la que Picasso congenió con el tornero jefe

1. Picasso utilizó la chamota, mezcla de arcilla y material granulado, fácil de modelar, que, cocida, tiene un aspecto poroso y fuerte consistencia.

Jules Agard (Gilot y Lake, 1965: 43). Georges Ramié explicó la visita de Picasso al padre Fort, amigo personal y experto grabador, en su casa en el golfo de Juanles-Pins, y cómo en esa estancia, visitó la exposición de cerámica de Vallauris. A continuación aclaró aspectos interesantes, como la evolución del procedimiento y las formas locales, previas a la actividad de Picasso, y los condicionantes materiales (Ramié, 1962: 5-14. Ramié, 1974: 7-17).

Las presentó por primera vez en una exposición de cerámica en el Museo Grimaldi de Antibes en 1948. En ese momento inicial, todavía con Picasso trabajando en los talleres de Vallauris, Tériade preparó un número especial sobre Picasso para la revista *Verve* (Gilot y Lake, 1965: 522). Su objetivo fue dar a conocer su cerámica junto a las obras de escultura y pintura que había realizado en ese mismo momento o inmediatamente antes. Esto ya las distinguía como obras de género, a la vez que las contextualizaba en una producción tan amplia como rica en procedimientos, técnicas y matices creativos de todo tipo. Lo ilustran la película que filmó Luciano Emmer en 1953, titulada *Pablo Picasso a Vallauris*; y las numerosas fotografías tomadas por David Douglas Duncan.

Christine Piot situó un primer encuentro de Picasso con la producción cerámica de Vallauris con Paul Eluard, en 1936. Añadió que *entre 1947 y 1949, Picasso, que reparte su tiempo entre París y el Midi, va a aumentar su actividad de pintor con un intenso trabajo de ceramista y litógrafo* (Piot, 2000: 368-371). Según esto, reconoció el inicio de la actividad en la cronología indicada por Françoise Gilot y Georges Ramié; sin embargo, en la línea de Tériade, valoró la producción cerámica de Picasso por cuanto se relaciona con su pintura, género vinculante en un amplio número de obras.

La colaboración de Picasso con Ramié y Agard fue inmediata, como bien estudió Marilyn Mc Cully desde la perspectiva propia del género y sin distinción entre variantes conceptuales que permitiesen agrupar a las que se distinguen por su acabado plástico (Mc Cully, 2004: 11-51). Esa producción cerámica con carácter escultórico quedó pendiente de estudio, con la excepción de algunos ejemplares muy conocidos incluidos por Werner Spies y Christine Piot en su catálogo. Aún falta, pues, el análisis de la mayoría de las piezas desde la perspectiva de las innovaciones y los logros tridimensionales, plásticos; y, con esto también, una visión de conjunto adecuada a la interpretación y la clasificación de la cerámica que con toda propiedad podríamos denominar escultórica.

La clasificación que aquí se propone no se detendrá en pormenores que correspondan al género de la cerámica propiamente dicho y tampoco en el catálogo de esa producción, que, según previsiones deducidas de las mismas fuentes, pudiera rondar las cuatro mil piezas, de las que unas seiscientas fueron editadas en series limitadas. Como ya se dijo, no se trata de un estudio de la cerámica de Picasso, sino sólo y exclusivamente de los distintos procedimientos y

soluciones de la que podemos denominar cerámica escultórica una vez aplicados los criterios de demarcación oportunos. Aquí dilucidaremos y agruparemos las variantes técnicas que lo distinguieron en un proceso único que determinó la configuración volumétrica de las piezas como auténticas esculturas. Tengamos en cuenta que si la mentalidad artística del siglo XX ha admitido como esculturas a los recortes en papel, los ensamblajes de objetos reales, el vaciado directo de objetos o los encofrados de cemento (Luque Teruel, 2007: 95-121. Luque Teruel, 2008: 349-374. Luque Teruel, 2011a: 213-247. Luque Teruel, 2011b: 465-490. Luque Teruel, 2015: 289-306. Luque Teruel, 2021a: 269-297. Luque Teruel, 2022: 177-200), todos ellos procedimientos cuya naturaleza los vincula al mismo tiempo con otros géneros, la escultura cerámica también debe ser considerada así, pues de lo contrario persistiría una importante laguna en los estudios del género.

II. Jarras modificadas en fresco.

Como es lógico, el primer grupo lo forman un grupo de piezas en los que aún es muy visible el punto de partida de la pieza en el torno. El procedimiento consiste en la manipulación de una jarra modelada con torno rápido y la arcilla todavía fresca, de modo que la modificación introducida por el artista, personal, ajena a la producción en serie, determina una forma única, relacionada, por semejanza visual, con la propia del tema de representación elegido. Una vez modificada la forma y relacionada por empatía con otra de la escala visual humana, Picasso completó la transformación con pintura en superficie en los casos en los que la dejó que secase de modo natural a temperatura ambiente completado; y añadiendo engobes y técnicas propias de la cerámica si optó si a la cochura industrial.

Fue el método más rápido y directo, con el que mejor pudo desarrollar su intuición y dar rienda suelta a su enorme creatividad, y, junto al modelado de piezas cerámicas con representaciones naturalistas, o cierta afinidad a este concepto, el que aportó las obras en cerámica de Picasso con mayor sentido escultórico.

Werner Spies y Christine Piot propusieron como la primera *Vaso-rostro*², del año 1948, cronología de inicio matizada por Marilyn Mc Cully, que la adelantó, al menos, a 1947. Picasso utilizó una jarra alta y esbelta, modelada en torno rápido por Jules Agard. Aprovechó la ductilidad del barro fresco para aplastarlo en el tercio superior y, a partir de ese punto de inflexión, estirarlo e inclinarlo hacia delante. Con una incisión en forma de cuarto de luna creciente en la parte inferior de la jarra, y la proyección de esa especie de apéndice sobre la pequeña línea grabada, aludió a la boca y la nariz de un rostro. La ambigüedad formal y la identidad cambiante están en sintonía con los propósitos surrealistas de finales de los años veinte.

2. Colección Particular, arcilla blanca torneada, modelada y cocida, 28 x 10 x 14 cm, WS 317 I. Edición de dos ejemplares en bronce, 28 x 10 x 14 cm, uno sin numeración y el otro numerado 2/2, con sello de fundición E. Godard Cire Perdue, WS 317 II.

La afinidad con las fusiones de formas de este movimiento es clara, sobre todo si tenemos en cuenta que Marc Chagall, con quien le unía la amistad y al que frecuentaba (Gilot y Lake, 1965: 434-438), había superado la fuerte influencia cubista y estaba adaptando los cuerpos a posturas en obras como *La pila del agua* (Walter y Metzger, 1990: 51-52), del año 1925; y Salvador Dalí, convertía una cabeza en jarrón en pinturas como *Aparición de un rostro y un frutero sobre la playa* y *El enigma sin fin* (Descharnes y Néret, 1990: 123-126), las dos del año 1938. Es el contexto en el que Victoria Combalía detectó la que denominó *metamorfosis de la figura*, breve período en el que Picasso y Joan Miró transformaron las formas con un fuerte sentido de la entonces denominada abstracción orgánica (Combalía, 1998: 63-76); y en el que el segundo ajustó determinadas formas humanas a formas regulares automatizadas en su pintura, como vemos en *Personaje y perro ante el sol* (Erben, 1989: 122-123), del año 1949. No puede mantenerse que hubiese una relación directa entre esas pinturas y la cerámica de Picasso; mas sí que fueron consecuencia de un interés análogo, que podríamos considerar de época, por el aprovechamiento y la variación sobre una forma previa o por la adaptación de la nueva forma a ella.

La relación entre el elemento plástico que propuso Picasso en esta primera pieza de cerámica analizada, debido a la transformación de la jarra de cerámica, y el grabado en superficie que aporta detalles fundamentales para la reconversión, es análoga a la de las esculturas modeladas y vaciadas sobre los originales aún frescos en esa misma época, de las que difiere en un hecho fundamental, la identidad de la materia base, de origen artesanal, apreciable a simple vista. Como en dichas estatuas, Picasso vació el original y editó una serie de réplicas en bronce, momento en el que trascendió la condición cerámica original y se ofreció a la dimensión estética como una auténtica escultura. Por ese motivo, Werner Spies y Christine Piot la incluyeron de pleno derecho en su catálogo de esculturas (Spies, 1989: 386).

La transformación de Picasso fue mínima, intuitiva, rápida y determinante para el cambio de identidad. El procedimiento la vincula al género de la cerámica, el resultado formal, propio de la escultura, abrió nuevos horizontes para aquélla, tanto en cuanto a la posibilidad de los vaciados en bronce u otros metales o materiales, que confirman tal identidad, como en sí misma, como medio de expresión tridimensional, capaz de expresar las más diversas condiciones del hasta entonces considerado género mayor.

Una de las primeras y sobre la que no hay dudas de su transformación escultórica es *Mujer con los brazos en alto*³, fechada por Marilyn Mc Cully (2004: 8-9) en 1947;

3. Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso. Depositada en el Museo Picasso, Málaga. Arcilla blanca torneada, modelada y cocida, 25 x 10'5 x 8 cm, WS 321 I. Edición de dos ejemplares en bronce, 25 cm. de altura, uno sin numeración y el otro numerado 2/2, con sello de fundición E. Godard Cire Perdue, WS 321 II.

y por Werner Spies y Christine Piot (Spies, 1989: 386), que la titularon *Mujer – vaso*, en 1948. Éstos la incluyeron en su catálogo de escultura siguiendo el criterio de consideración fundamentado en el posterior vaciado en bronce. Insistimos en que el vaciado le proporciona tal condición, que, no obstante, ya tenía como pieza cerámica pese a su distinta naturaleza material.

Picasso modeló la jarra de la que procede *Mujer con los brazos en alto* como si fuese barro amasado y, aunque es perceptible la forma inicial de ésta, la transformación fue tal que prevalece el nuevo carácter escultórico. La presión vertical de la parte inferior propició la representación de las piernas, cortas, y las caderas, anchas, matizadas por la depresión del ombligo. El estrechamiento del siguiente tramo y la división en dos mediante una depresión vertical del inmediato formaron la estrecha cintura y los grandes pechos. La curvatura de las asas, las manos levantadas y apoyadas en la cabeza; y el pellizco frontal en la embocadura, el supuesto eje de la nariz. La boca está grabada con una simple incisión horizontal y los ojos rebajados con criterios plásticos y disposición circular. La transformación de Picasso se fundamentó en una ejecución rápida, eficaz, inspirada, equivalente y distinta a la de la escultura modelada vaciada.

Las transformaciones de Picasso llegaron a la concepción de movimientos espectaculares por cómo se adecuaron a las formas humanas en actitudes concretas. Las deformaciones inferiores durante el proceso de las jarras torneadas generaron las representaciones *Mujer sentada I*⁴ y *II*⁵, en 1947. Los ritmos curvos, compacto, bajo y pesado en la primera, y esbelto y ascensional en la segunda, marcaron el desarrollo anatómico. Las asas, sueltas en la parte inferior y estiradas, formaron los brazos, apoyados con naturalidad y con las manos modeladas. El estrechamiento central marca las caderas y abulta la parte superior que así representa los pechos. El cuello de la jarra es el de la nueva figura y la embocadura la cabeza. Los rasgos faciales están dibujados con trazos negros; y el pelo, formado por un pegote de barro informe añadido en la parte trasera, pintado con el mismo color. La técnica mixta aún recursos propios de la pintura y de la escultura que enriquecen el proceso. Lo mismo sucede en *Cabri*, del año 1947, jarra modificada y vuelta en horizontal para asociarla con la forma del animal, cuyos detalles proporcionan la pintura lineal doblada con otro color.

La transformación, mínima, de *Mujer con traje azul*⁶, en 1947 ó 1948, refleja la

4. Museo de Antibes. Arcilla blanca torneada, modelada y pintada con engobe negro.

5. Museo de Antibes. Arcilla blanca torneada, modelada y pintada con engobe negro.

6. Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso. Depositada en el Museo Picasso, Málaga. Arcilla blanca torneada, incisa, pintada con engobes y óxidos, vidriada y cocida, 40'5 cm. de altura.

misma bipolaridad establecida en la escultura modelada y vaciada en fresco, ésta entre el natural y las simplificaciones o codificaciones de imágenes. Las leves incisiones apenas modifican el volumen, transformado con las adiciones esféricas que forman los grandes pechos, integradas por medio del color. Eso les sucede a *Cabeza de hombre con barba*⁷ y a *Tres mujeres*⁸, en 1948, en las que la pintura acapara el protagonismo y simula las incisiones y los orificios que las inutilizan como recipientes.

La leve presión de los dedos de Picasso en *Mujer con Mantilla*⁹, en 1949, creó un sugerente ritmo ascendente, mediante el que dio forma al movimiento de las piernas detrás de una túnica larga, hasta los pies; y los ajustes anatómicos, precisos y esenciales, con los que representó las caderas y los grandes pechos. Las asas de la jarra, sueltas y modeladas, formaron los brazos, pegados al cuerpo y flexionados hacia arriba, el derecho por el exterior de ese pecho, el izquierdo entre ambos. Las dos manos quedan sobre el collar pintado y la fina y esbelta embocadura de la jarra representa el cuello y aporta la superficie para la pintura lineal de la cara, con trazos negros sobre la arcilla blanca vista. La ondulación de la parte superior y la apertura trasera dan forma al tocado y la melena. El clasicismo de la figura es muy intenso por la intervención proporcional de dos factores, la definición formal, ajustada a la silueta de los contrapostos clásicos, y la referencia de la túnica pintada, con pliegues lineales sobre el fondo ocre irregular, dispuestos al modo de los peplos griegos. La túnica libera los pechos, en blanco, y esa presentación, con el torso desnudo y una atractiva dotación, junto al rostro lineal y, por supuesto, el nuevo medio y las oxidaciones que matizan los colores, actualizan la iconografía.

Werner Spies citó *Vaso-mujer*¹⁰, del año 1949, como referencia de la modalidad que consideró específica cerámica, que, siguiendo los planteamientos de las tres grandes exposiciones celebradas en París, Londres y Nueva York, entre 1966 y 1967, distinguió por completo de la escultura, en la que, tal se expuso, sólo incluyó a los originales vaciados en bronce. En realidad, la obra es análoga en concepto y procedimiento a la de los originales que sí vació en los dos años anteriores, por lo que deben tener la misma consideración. Picasso dispuso tres depresiones en el

7. Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso. Depositada en el Museo Picasso, Málaga. Arcilla blanca torneada, incisa, pintada con engobes, cocida y realzada con esmaltes y parcialmente vidriada, 33 x 32 cm. de altura.

8. Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso. Depositada en el Museo Picasso, Málaga. Arcilla blanca torneada, incisa, perforada, pintada con engobes, cocida y realzada con esmaltes, 34 x 31'5 cm. de altura.

9. CP 912.

10. Museo Picasso, París (MPP). Arcilla blanca torneada, modelada, parcialmente pintada con engobe negro y cocida, 47 x 16'5 x 11 cm. Werner Spies (WS) C 1; MPP 3693.

barro fresco, una leve con la que marcó el eje frontal y, con ello, la disposición del torso; dos más potentes, onduladas y verticales, en los laterales marcados por ese eje, representaron los brazos, pegados al cuerpo y serpentiformes. La relación de las tres presiones sobre el barro fresco le permitió introducir los matices oportunos de las caderas, cintura y pechos, simplificados. Las rayas horizontales de engobe negro, interrumpidas en el inicio del cuello, aluden al vestido que viste. El ensanche de la parte superior del elevado y finísimo cuello proporcionó una superficie mínima, suficiente para la pintura lineal y esquemática de los rasgos faciales. Las técnicas se complementan con tal precisión y equilibrio que la definición genérica es muy subjetiva.

El *Mochuelo*¹¹ del año 1949, titulado por Christine Piot *Lechuza*, presenta una pequeña jarra que, en diagonal y con los complementos modelados que tapan la embocadura y forman la cabeza, plana y con importante participación de la pintura, sobre la que apenas destaca el pellizco en el barro que forma el pico, se transforma en la representación convincente del modelo real. La jarra pierde su condición y parece un modelado prieto, fundamentado en las posibilidades expresivas del bloque y adaptado a la posición natural de este tipo de rapaces.

En *Cabeza de Fauno*¹², en 1950, utilizó el procedimiento como un medio alternativo para la materialización de un estado de una serie. La figuración, modelada en lo que respecta al eje vertical de la cara, la nariz; y grabada en la mayoría de los rasgos, coincide con los estados modelados asociados a los guijarros, medio en el que resolvió la mayoría de éstos. Las diferencias son perceptibles en la adaptación al soporte, modelado también, pues manipuló el barro de la parte superior y los laterales de una vasija ancha y con pie, estrechando la boca para simular el inicio del bloque craneal y sacando extensiones para la configuración de las orejas y los cuernos mediante pequeños salientes picudos y ahuecados y desarrollados y curvos, respectivamente.

La adaptación de una jarra ancha y el modelado anatómico y complementario de *Cabeza de mujer*¹³, en 1954, la convierten en una escultura convincente, real. Picasso mantuvo visible el cuello y la panza de la jarra, ésta aprovechada en las mejillas, redondeadas y carnosas de la mujer. El sutil modelado de la boca, la nariz, las cejas y los ojos, propicia la transformación, definitiva con el tocado modelado

11. CP 911.

12. Colección Particular, arcilla blanca torneada, modelada, incisa y cocida, 14'5 x 15 x 9'5 cm, WS 378 A I. Edición de uno o dos ejemplares en bronce, 14'5 cm. de altura, con sello de fundición E. Godard Cire Perdue, WS 378 A II.

13. Colección Particular. Cerámica blanca torneada, modelada, cocida, pintada con engobes de varios colores y vidriada, y tallada en seco.

de la parte superior y la pintura complementaria, que deja libre la mayor parte de la encarnadura, matiza los rasgos faciales con trazos lineales de engobe negro, cubre el pelo y la parte trasera con el mismo color e introduce rellenos verdes y violetas en los detalles de aquél.

La transformación escultórica de *Centauro*¹⁴, en 1950; *Vaso positivo negativo*, del año 1954; y *Vaso Zoomorfo*¹⁵, en 1961, es mínima y análoga a la de *Cabeza de hombre con barba* y *Tres mujeres*, en 1948. En el caso de la segunda, la mitad está pintada de verde y la otra mitad de blanco, lado en el que recortó la silueta de otra jarra, dejándola abierta para que el espacio vacío proporcione el volumen virtual al modo de las esculturas cubistas de la segunda década (Luque Teruel, 2011a: 213-247). Es menor aún en *Torso de mujer con bikini amarillo*¹⁶, en 1961, en la que mantuvo la forma original de la jarra de arcilla roja cocida, muy parecida a la silueta de una mujer. La categoría es muy relativa, y sólo se mantiene si tenemos en cuenta cómo acentuó la forma en el torno para asemejar las caderas y el efecto de los grabados de la entrepierna y los límites de la prenda, apenas perceptibles. La definición y el color vivo completan la transformación, mucho más eficaz desde el punto de vista plástico que en los casos anteriores. La jarra conserva intacta su identidad, y la transformación, mínima, le proporciona una nueva e inédita condición plástica, ésta propia de una verdadera escultura, en la que Picasso se expresó con criterios figurativos próximos a los nuevos lenguajes del estilo Pop.

Los ejemplos de este tipo son muy numerosos y los que producen la transformación de la forma natural intacta en la figurativa final mediante la pintura más aún. El protagonismo del método es muy evidente si tenemos en cuenta la gran diversidad de planteamientos formales analizados e incluso las distintas afinidades estilísticas, siempre secundarias para Picasso.

III. Figuras configuradas mediante el ensamblaje de piezas o jarras torneadas, independientes.

Es una variante en la que es difícil apreciar el carácter escultórico, implícito. Está en sintonía con la escultura modelada en Boisgeloup en la que optó por el ensamblaje de piezas autónomas desde 1931 (Luque Teruel, 2021b: 203-239). Aquí las piezas están concebidas en el torno y cocidas, y con ellas configuró formas esquemáticas que asoció a referencias de la escala real con la intervención del dibujo y la pintura. La analogía del proceso es evidente, con la única diferencia de la concepción de

14. Colección Particular. Arcilla torneada, incisa, cocida, pintada con engobe negro y barnizada, 45 x 13'5 x 25 cm. WS C 2.

15. Arcilla blanca torneada, grabada, cocida y decorada con engobe, 59 x 41 x 44 cm. WS C 4.

16. Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso. Depositada en el Museo Picasso, Málaga. Arcilla roja cocida, incisa y parcialmente pintada con engobes, 66 x 32 cm.

cada pieza modelada a mano o trabajada en el torno. También lo son las diferencias conceptuales respecto de las obras analizadas en el grupo anterior.

Una de las más simples como forma y compleja por la asociación intelectual implícita es *Buitre*¹⁷, del año 1947. Picasso ensambló un pie circular, una forma oval en diagonal y otra cilíndrica y curvada hacia arriba y con una pequeña solapa delantera, con lo que emuló la posición al paso de ese tipo de aves. El color, amarillo de base, verde para la posición de las alas, cerradas; y negro para los matices lineales, complementa la aproximación con sutilidad y sin concesiones narrativas. El carácter cálido en los primeros, frío en el negro, todos brillantes e intensos, aporta un sentido decorativo que contribuye a ello.

Los ensamblajes de piezas torneadas, muy perfeccionados, ocultan las juntas y las formas parecen concebidas en una sola pieza, lo que, unido al protagonismo de la pintura, parece minimizar la naturaleza escultórica de *Gacela agachada*¹⁸ y *Centauro*¹⁹.

No sucede así en las numerosas representaciones de toros, estados procedentes de diversas series en distintos géneros, con importantes variaciones dibujadas y un reflejo directo en algunas pinturas de gran formato. El ejemplo elegido, *Toro*²⁰, fechado por Georges Ramié (1974: 16) en 1948 y por Christine Piot (2000: 370-371) en 1949, es una pieza representativa, en la que la unión produce un esquema que, en tres dimensiones, se manifiesta como la silueta aproximada del animal, inusual en los objetos habituales en la cerámica. La forma, simple y contundente, anticipa criterios Pop, circunstancia que la relaciona con *Torso de mujer con bikini amarillo*.

La opción contrapuesta se ilustra con el protagonismo de la pintura sobre el volumen, aun siendo éste decidido, potente, y expresivo. En *La Pequeña gárgola*²¹, en 1950, unió parte de una vasija a la panza de otra, desplazando una de las asas originales hasta la porción añadida. El ritmo diagonal y el movimiento aportado por el desplazamiento de las asas tienen un claro carácter escultórico, superado por la cara principal y los elementos complementarios pintados en bandas verdes y negras sobre la base blanca.

17. Museo de Antibes. Arcilla blanca torneada, modelada y pintada con engobe amarillo, verde y negro.

18. Museo de Antibes. Ensamblaje de elementos torneados, decorado con pátina.

19. Museo de Antibes. Ensamblaje de elementos torneados, decorado con pátina.

20. Museo de Antibes. Ensamblaje de elementos torneados, decorado con pátina.

21. Colección Particular. Ensamblaje de elementos torneados, decorado con pátina.

IV. Jarras y platos modificados como soporte de composiciones con adiciones de barro y recursos plásticos.

En estas piezas, Picasso mantuvo intacta la forma original de la jarra, la bandeja o el plato, objetos que le sirvieron como soporte de tres variantes técnicas: figuras o siluetas modeladas en bajorrelieve, unas veces mediante pegotes y rebajes sueltos y rápidos que forman los rasgos generales y otras con resalte perimetral de la silueta con la ayuda de algún inyector adherido en superficie; caras con leves detalles modelados y la mayoría de los rasgos grabados en la superficie fresca; y modelado de escenas en relieve con engobes pastosos.

Picasso compuso escenas con formas atractivas por el acentuado realismo y el carácter simple, directo, inmediato. Entre las más representativas está *Plato con racimo de uvas y tijeras I*²², cerca de 1947. La técnica mixta integró los recursos ilusorios de los huecosiluetas, como había hecho en la reconstrucción de la figura a finales de la segunda década de siglo, con el rico cromatismo de la pintura y las propiedades de la cerámica. El fondo combina dos tonos de verde, el esmeralda de la mayor parte y el más claro velado en los contornos de la base y cada una de las figuras. La intervención directa de ese segundo color en la configuración de la silueta básica del racimo de uvas invierte los términos y produce un interesante juego visual. Los dos elementos que forman el bodegón, dicho racimo y las tijeras entreabiertas, están representados yuxtapuestos desde un punto de vista aéreo. Las tijeras están realizadas con una aplicación lineal con inyector o manguilla, en la que el volumen redondeado de arcilla blanca equivale a los trazos de un dibujo o grabado; el racimo, en su mayor parte pintado, está completado por un tallo superpuesto análogo sobre la silueta de color invertido, ésta con trece superposiciones esféricas en verde aún más claro con otra interior del mismo color en un tono pastel con cierta intensidad. El movimiento curvilíneo del tallo y la irregularidad de los círculos que representan las uvas generan efectos ilusorios. El borde del plato, pintado de color verde aceituna claro, tiene una rama circular con pequeños tallos formada por finos *churros* superpuestos.

Otro estado posterior de la misma aplicación, *Plato con racimo de uvas y tijeras II*²³, del año 1948, invierte la posición: las tijeras debajo y el racimo yuxtapuesto arriba. El resalte de los elementos también es por adhesión de pasta con inyector o manga. No es la única diferencia, en aspectos estéticos destacan el sentido decorativo del fondo, con cuadrícula irregular y distintos tonos de azules, y la diminuta silueta humana intermedia, esquemática.

22. Museo de Antibes. Plato de arcilla blanca torneada, modelada, grabada y pintada con engobes verdes.

23. CP 918.

A diferencia de los anteriores, *Cabeza de cabra de perfil I²⁴ y II²⁵*, en 1950, son dos estados de una misma serie y difieren en el procedimiento de ejecución. La primera ilustra la disparidad técnica apuntada al principio con una representación densa y texturas rugosas; la segunda es lineal, ligera, y destaca por las superficies lisas. El protagonismo de la pintura es fundamental en las dos, pues eleva el naturalismo de las representaciones y aporta bellos contrastes. Los óxidos negros de la primera figura, liberan blancos que concuerdan con el fondo en el primer perfil, complementado con la rama verde, grabada y diluida, situada detrás de la boca. El perfil de la segunda deja una anatomía blanca lisa, destacada sobre el azul de fondo, que deja ver un pequeño espacio inferior, ocupado por una rama con cuatro hojas oscuras.

El modelado del plato titulado *Butifarra y huevos²⁶*, del año 1951, se acerca al natural. La composición circular genera una falsa perspectiva o perspectiva envolvente contemplada desde arriba y tanto los alimentos como el tenedor están modelados en bajorrelieve con soltura y bastante precisión, sobre todo en el caso de los dos huevos unidos por la clara. La pintura acentúa el realismo del bodegón, de manera que el blanco y amarillo de los huevos destaca tanto como el tenedor se integra con la decoración de la superficie del plato en blanco y negro sobre una base ocre.

La técnica mixta es muy distinta a la de otra pieza con el título *Dos peces²⁷*, del mismo año 1951. La composición con dos pirañas sobrepuestas, una blanca sobre otra negra, remite a la Antigüedad, mientras que la textura de la primera, obtenida mediante la presión de una tela de saco u otra superficie rugosa similar, la relaciona con los relieves orgánicos de principios de los años treinta. Como también lo es la de otro plato con el mismo título, *Dos peces*, de fecha inconcreta, con suave modelado, yuxtapuestos y con texturas vidriadas en tonos azul y verde con detalles lineales negros.

24. Galería Beyeler, Basilea. Plato de barro con la superficie modelada, pintado con parafina oxidada y vidriado, 25'5 cm. de diámetro.

25. Galería Beyeler, Basilea. Plato de barro con modelad lineal adherido, pintado con parafina oxidada y vidriado, 25'5 cm. de diámetro.

26. Museo de Arte Moderno, Céret (MAMC) 1991-0324. MAMC 31 x 37 x 5'5 cm.

27. Museo Picasso de Barcelona (MPB). 42'5 x 22 x 6'3 cm. MPB 112437. Donación Jacqueline Picasso, 1982.

*Vasija con dos asas y relieve con hombre con barba*²⁸ es, como la mayoría de los recipientes de este grupo, del año 1952. El modelado de la nariz y el grabado de la boca, el bigote y los ojos, es equiparable al de la escultura modelada y vaciada en fresco. La única diferencia es, como es lógico, el valor plástico del soporte, un objeto de cerámica torneada, previo y fundamental en el resultado final. La banda perimetral con incisiones paralelas acota la cara, que desplazada respecto del eje proporcionado por el asa, libera el resto de la superficie. Esto produce dos puntos de vista alternativos, uno en el que la jarra es el soporte del relieve; otro en el que ésta se manifiesta como tal.

Eso no sucede en *Vasija con dos caras en relieve I*²⁹, también de 1952. La incisión de la boca y los levísimos resaltes de la nariz y los ojos, nada detallados, simples grumos destacados en el tratamiento tal de toda la superficie, asumen la representación a cada lado del eje virtual marcado por el asa. Las bandas verticales incisas junto a ésta y en los márgenes de la embocadura, en el eje contrario, acotan los límites de cada una. Es el mismo caso de *Vasija con dos caras en relieve II*³⁰, también de 1952. La diferencia entre una y otra está en el criterio técnico, en ésta con los mismos rasgos en huecorrelieve y perfilados con incisiones lineales sobre superficies lisas.

El criterio varía en *Vasija con dos asas y relieve con cabeza de fauno, centauro y caballo*³¹, de ese año. Picasso optó por la representación esquemática de tres figuras completas e independientes, modeladas en bajorrelieve y aisladas en el espacio, aunque encajadas en las líneas de tierra representadas con leves incisiones superficiales y horizontales, combinadas con círculos dispersos realzados.

En *Corrida de toros con pescado*³², obra fechada el día dieciséis de abril del año 1957, Picasso superpuso un pez modelado en barro blanco sobre un plato modelado en barro rojo, contraste acentuado por las texturas y las oxidaciones del primero. La

28. Colección Particular, original con arcilla blanca cocida, 32 cm. de altura, WS 447 I. Edición de dos ejemplares en bronce, 32 x 33 cm, fundidos en Godard en 1955, fechados en la parte inferior 23.8.52, WS 447 II.

29. Colección Particular, original con arcilla blanca cocida, 31 cm. de altura, WS 448 I. Edición de dos ejemplares en bronce, 31 x 34'5 cm, fundidos en Godard en 1955, fechados en la parte inferior 24.8.52, WS 448 II.

30. Colección Particular, original con arcilla blanca cocida, 30 cm. de altura, WS 449 I. Edición de dos ejemplares en bronce, 30 x 41 cm, fundidos en Godard en 1955, fechados en la parte inferior 24.8.52, WS 449 II.

31. Colección Particular, original con arcilla blanca cocida, 31'5 cm. de altura, WS 446 I. Edición de dos ejemplares en bronce, 31'5 x 30'5 cm, fundidos en Godard en 1955, fechados en la parte inferior 22.8.52, con sello en la base Madoura Plein Feu, WS 446 II.

32. Museo Picasso de Barcelona. 42 cm. De diámetro. MPB 112446. Donación Jacqueline Picasso, 1982.

decoración con figuras negras de temática taurina de la base que proporciona el plato tiene lejanos recuerdos de los platos griegos en su organización y contraste de color y una gran soltura en las imágenes, intuitivas, desenfadadas y modernas, mientras que el pez superpuesto está resuelto con la impresión de una raspa de pescado, técnica mixta que genera una cierta transparencia y, con esto, la sensación de interior-exterior derivada del cubismo y un aire primitivo muy característico. Las soluciones y, sobre todo, los engobes, las pátinas negras y las oxidaciones recuerdan al plato *Dos peces* del año 1951; y concuerdan con las dos versiones de *Naturaleza muerta con rodaja de limón*, del mismo año 1957, en la que los peces y el medio limón y el pez alineado con un tenedor y el medio limón, respectivamente, todos modelados y sobrepuestos y algunos de estos elementos rebasando los límites del plato, destacan sobre un sugerente fondo verde esmeralda que recuerda los de la cerámica andaluza.

V. Jarras como soportes de composiciones con grabados superficiales.

El procedimiento es análogo a las del grupo anterior en cuanto la pieza torneada mantiene la forma intacta y Picasso la utilizó como soporte para la representación figurativa de un personaje, escena o composición grabada. Las dos principales diferencias con las que tienen representaciones modeladas o mixtas están en la variedad de soportes, entre éstos las bandejas y platos, que proporcionan una superficie lisa adecuada para la representación lineal; y, sobre todo, el procedimiento de grabado sobre la superficie de barro aún blanda.

El grabado es un género en sí y, por esa identidad, es discutible como procedimiento escultórico; no obstante, si Werner Spies y otros autores incluyeron como esculturas en la modalidad de relieve los grabados sobre superficie de cemento de la fachada del Palacio del Gobierno de Oslo³³, realizados con la ayuda de Carl Nesjar como escultor de oficio en 1957, no hay motivo para no tener en cuenta aquí las piezas de cerámicas grabadas del mismo modo. De hecho, las superficies regulares de barro proporcionadas por el torno, muy lisas y prietas, y la blandura de la arcilla, le permitieron trazar surcos profundos y abiertos, que adquieren identidad como vacío y volumen virtual y, en función de esto, se expresan con principios escultóricos. Sólo a veces, las técnicas mixtas con predominio de la pintura excluyen a estas piezas de su consideración como relieves.

La complejidad lineal y el fuerte contraste de colores de *Fuente rectangular con cabeza de Fauno* ³⁴, en 1947, la relaciona con la pintura de esos años. Los trazos grabados siguen formas geométricas, resaltadas por los distintos grosores, en los que se inscriben los rasgos humanizados. La compleja trama destaca sobre el rojo de fondo, y éste destaca con el complementario verde del borde. La sobriedad

33. WS 510 y WS 659.

34. CP 921.

de *Fuente rectangular con cabeza de Fauno II*³⁵ y *III*³⁶, en 1947 y 1957, indica la continuidad de esa tendencia durante una década. Los rasgos figurativos incisos destacan como elemento único sobre la superficie lisa, liberada de artificios y realizada por la fuerza de los colores oscuros, fríos y brillantes, de los fondos. Las decoraciones pintadas y lineales de los bordes aportan las notas coloristas que los relacionan con el primero.

El fondo negro y los trazos ocre velados del borde del plato crean un ambiente oscuro y frío en el que sobresale la figura grabada y pintada de *Plato con paloma blanca andando* (o *A la Paloma*)³⁷, cerca de 1949. La iconografía de la paloma, posada, al paso y de perfil, concuerda con las representaciones en los más diversos géneros de la aplicación del sistema que aportó el icono universal de la Paz, entre ellas la pintura *El niño de las palomas*³⁸, en 1943, y la famosa litografía *La Paloma*³⁹, en 1949. Las anchas huellas grabadas sobre la definición de contorno originan una representación detallada del cuerpo cubierto de plumas que, desordenadas en consonancia con las superposiciones de la moña superior, y con la intervención de los matices pintados, éstos con los detalles no menos sueltos pero precisos de las patas, el ojo izquierdo y el pico, consigue un elevado realismo. El grabado lineal de los finos trazos que establecen la zona del suelo, recupera la sensación fresca y directa del género, atenuada con la intervención de las manchas blancas y las sombras asociadas en las plumas.

La concepción de *Jarra con Músicos*⁴⁰, en 1950, responde a criterios de otra índole. El grabado sobre la superficie de barro es el protagonista absoluto. Picasso modeló la jarra con apariencia de botella de base rectangular y plana a mano y sin torno. La irregularidad de los pegotes de chamota contrasta con las figuraciones incisas en cada lado. Las figuras lineales de los jóvenes músicos, en pies y tocando aulitas dobles, comparten los planteamientos con los grabados sobre barro de esculturas modeladas como *Cabeza de mujer, perfil izquierdo* (*Mujer que llora*),

35. CP 922.

36. Plato grabado y decorado con engobe, 31 x 38 cm. Carsten-Peter Warncke (W) 470.

37. Colección Particular. Plato de arcilla blanca torneada, modelada, grabada y pintada con engobes blancos, negros y ocre.

38. Museo Picasso, París. Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm. Z 13, 95; MPP 192.

39. Litografía 54'5 x 70 cm. Bloch 583; Mourlout 141; Rau 414.

40. Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso. Depositada en el Museo Picasso, Málaga. Arcilla blanca modelada e incisa, 25 x 10 x 9 cm.

en 1937; *Minotauro herido*, en 1941; *Músico*, en 1950; y *Mujer peinándose*⁴¹, en 1953. En todas, el recurso deriva del dibujo lineal de mediados los años veinte; y la titulada *Músico*, del mismo año, comparte el tema del joven desnudo tocando el aulo doble, en ese caso sedente, por lo que, con la similitud técnica, formal e iconográfica, no habría inconvenientes para considerarlos variantes de una misma aplicación o serie resuelta en distintos géneros. En *Jarra con músicos*, el clasicismo de las representaciones y el humanismo de raíz griega queda supeditado a las libertades del movimiento lineal. La profundidad de los surcos de los desnudos, independientes, produce un intenso claroscuro, fundamental para el resalte de las representaciones, enmarcadas por perfiles dintelados similares que refuerzan su posición y su identidad.

El clasicismo es igual de intenso en *Jarrón grande con flautistas y bailarines*⁴², del año 1950. Las grandes diferencias están en la composición en grupo y la pintura que, aplicada sobre las siluetas grabadas, transforman las representaciones. Éstas manifiestan primero su condición pictórica y el grabado queda reducido al papel de complemento. La genial adaptación de las figuras al contorno volumétrico del soporte y la aportación de los trazos grabados aportan un volumen escultórico difícil de percibir. El fuerte contraste entre el blanco de fondo y la arcilla roja vista de las encarnaduras, realzado por el grabado de las siluetas figurativas, las veladuras de los vestidos en un tono más oscuro del mismo color, los refuerzos en éstos de las líneas y puntos negros y blancos, y la bella y sobria vegetación naturalista de suelo y fondos, actualizan los ideales griegos clásicos con criterios contemporáneos e intereses vanguardistas.

La serenidad de los músicos clásicos torna en violencia expresiva en el grabado hiriente del *Jarrón globular de los cuatro peces*⁴³, en 1950. La fuerza de las incisiones y la irregularidad de los surcos, vehementes, muy expresivos, complementan el desarrollo figurativo, exaltado, derivado de las transformaciones que lo emparentaron con el surrealismo. El barro visto en el interior de las figuraciones las destaca sobre el blanco de fondo que representa la placidez del agua. Las cuatro pirañas, alineadas en el contorno del jarrón y flotando sobre las plantas fluviales de la base están resueltas con siluetas naturalistas y acabados interiores geométricos. Los ojos, ahuecados en distintos niveles e irregulares, adquieren un protagonismo figurativo y expresivo muy acusado, próximo a la agresividad.

41. WS 171, 194, 445 y 464.

42. Jarra con arcilla roja torneada y grabada, 70 cm. de altura. W 492.

43. Galería Beyeler, Basilea. Arcilla roja y engobe blanco para la superficie liberada de grabado, 28 cm. de altura.

El grabado simple de *El vaso de las tres cabezas*⁴⁴, del año 1955, sirve a un propósito formal muy distinto. Picasso dividió la superficie de una jarra ancha y con base más estrecha en tres partes mediante simples incisiones verticales, que desaparecen de la vista con la curvatura del soporte. En cada espacio, una incisión oval perfecta, trazada con un cordel, aporta una silueta abstracta que, completada por la mueca sonriente de la boca y los ligeros rebajes de la nariz y los ojos, éstos en combinación vertical-horizontal, representa una cabeza, esquemática, lineal, minimalista. La jarra torneada, completa, sin deformaciones, sólo es un soporte para las figuraciones grabadas, esquemáticas, apenas significativas desde el punto de vista plástico.

VI. Representaciones figurativas íntegramente modeladas.

Las representaciones figurativas íntegramente modeladas son esculturas en el amplio sentido del término. La independencia de los volúmenes, el planteamiento de bulto redondo, en definitiva cuantos caracteres remiten a los conceptos tridimensionales, incluido el método de trabajo y las características del modelado, indican la naturaleza escultórica plena. Esa circunstancia fue reconocida en los casos en los que Picasso las reprodujo en bronce, e ignorada, pues ni siquiera se argumentaron rechazos, en los que mantuvo el carácter único de los originales cerámicos.

Autores muy prestigiosos como Daniel Henri Kahnweiler, Rolan Penrose, Werner Spies y Pierre Daix, excluyeron las que no fueron fundidas en bronce del catálogo de esculturas de Picasso, pues no atendieron a la naturaleza de los volúmenes, sino a la constitución de la materia, pues Picasso las modeló con chamota, la mezcla de arcilla propia de la cerámica, a la que, una vez modelada, sometió a la cochura lógica para ésta; no obstante, esos originales, análogos a los que sí fundió, deben tener la misma consideración.

Si las hubiese vaciado y reproducido en bronce, esos autores las habrían incluido entre las esculturas de Picasso, como ya hicieron con las jarras transformadas en fresco y las modificadas con adiciones de barro y recursos plásticos. Muchas de éstas adquirieron la categoría escultórica en el proceso de transformación; otras, sobre todo entre las últimas, conservaron la condición del objeto de cerámica como soporte de una representación superpuesta, por lo que carecen de la identidad tridimensional que sí tienen éstas.

En ellas no es necesaria la transformación de un objeto, poseen tal condición desde su génesis, son esculturas por naturaleza, con independencia de cuál sea el material que las hizo posible y sus condiciones de materialización. Es paradójico que se

44. Colección Particular, arcilla blanca torneada, grabada y cocida, 44'5 cm. de altura, fechado 13.5.55, con sello en la base Madoura Plein Feu, WS 502 I. Edición de dos ejemplares en bronce, 43'5 x 41 cm, WS 502 II.

reclame ese carácter para todo tipo de materiales, papel, cartones, chapas y objetos encontrados, y se le niegue la misma posibilidad a un tipo de arcilla concreta, por muy mezclada que esté y necesite de la cochura propia de la cerámica. La naturaleza escultórica le pertenece a la obra de arte por su condición tridimensional y no por las características de los materiales.

Entre las primeras se encuentra *Mujer con drapeado*⁴⁵, del año 1951, una escultura que no aparece en ningún estudio específico y, sin embargo, es una de las miniaturas más logradas de Picasso. El pedestal circular ya muestra el tratamiento irregular de la mayor parte de la figura, informal, estilizada, con volumen creciente indicativo de la postura firme, con las piernas juntas y paralelas y los brazos ajustados al cuerpo, el derecho en diagonal hacia la cadera contraria y el izquierdo cruzado debajo de los pechos. La pintura ocre con ribetes negros y espacios irregulares con la materia blanca de base visible presenta el cuerpo tapado por un manto drapeado, que lo cubre por completo, con la única excepción del busto en la parte delantera y la cabeza en la trasera. El cuerpo sólo está sugerido, que no velado ni representado bajo ése manto. La dirección de los pliegues indica la de las piernas y la posición de los brazos.

La abstracción del cuerpo de *Mujer con drapeado* es tan intensa como su clasicismo, derivado de la relación entre la eficaz ocultación y la contundencia del busto. Los grandes y redondeados pechos, desnudos, sobresalen del manto con una gran fuerza plástica. Sendos puntos negros posicionan su firmeza. Pudiera tratarse de Cantal, joven con la que Picasso mantuvo una breve relación entre 1944 y 1951, a la que Françoise Gilot describió de modo parecido (Gilot y Lake, 1965: 531-533). El modelado de los pechos, el esbelto cuello y la cara, lo que son las encarnaduras, deja visible las huellas de la tabla o cartón utilizado en el proceso de modelado, como sucede en casi todas las esculturas vaciadas de esta época. Los rasgos de la cara están perfilados con trazos de engobe negro, y el pelo, ajustado en el bloque craneal y con melena recta en la parte trasera, cubierto del mismo modo, libera finos espacios en los que se ve el color blanco de la pasta de barro. La configuración muestra un perfecto equilibrio entre la raíz clásica del busto, firme, definido, pese a la soltura de las superficies, y, con éste, de la cabeza, esbelta, elegante, noble, bien simplificada, y la abstracción formal del cuerpo, extrema, sugerente con la aportación de la pintura que le proporciona la identidad.

En el segundo caso están las piezas modeladas con chamota de las series de *Buhos* y *Lechuzas*, en Vallauris, en 1951 a 1953. La mayoría están vaciadas en bronce. El denominador común de todas es, según testimonio de Picasso, la referencia natural tomada de los ejemplares de Alfred Harry. Son coetáneas de tres estatuas

45. Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso. Depositada en el Museo Picasso, Málaga. Arcilla blanca modelada, grabada y pintada con engobes, 24'5 cm. de altura.

en técnica mixta o enciclopédica⁴⁶, con las que comparten la iconografía y respecto de las que difieren en aspectos formales derivados de los planteamientos técnicos.

Las patas verticales e informes, formadas por la acumulación de masa, y el corte liso de la zona curvada del buche y la cara, que destacan así bajo las superficies de las alas cerradas, de *Lechuza IV*⁴⁷ y *Lechuza V*⁴⁸, coinciden con tratamientos habituales en las esculturas modeladas. Las formas, derivadas del naturalismo y simplificadas con criterios esenciales, son más apropiadas de este procedimiento. El suave giro de la cabeza hacia el lado izquierdo aumenta la veracidad de las representaciones. El engobe, basado en el contraste de dos tonos, uno para la parte superior y otro para la inferior, sigue los criterios naturales, que, en ausencia de detalles táctiles y visuales relativos al plumaje, representó en grandes bloques.

La segunda, *Lechuza V*, le sirvió de referencia para una serie a la que pertenecen *Lechuza VI (con cabeza de hombre; o pareja carnaval)*⁴⁹ y *Lechuza VII (con cabeza de mujer; o pareja carnaval)*⁵⁰, en las que trabajó con criterios pictóricos sobre réplicas en el mismo material. La pintura con engobes de las caras, resueltas con rasgos humanos les da un aspecto extraño, inquietante, que las aleja del natural del original.

En *Lechuza crispada I*⁵¹, *Lechuza crispada II*⁵² y *Lechuza crispada III*⁵³ actuó del mismo modo. El original, con las patas paralelas en ligera inclinación y aristas

46. WS 475, 476 y 477.

47. Colección Particular. Original en yeso, 37'5 cm. de altura. WS 403 I. Edición de seis ejemplares en bronce con sello de fundición Godard, 36'5 cm. de altura, WS 403 II.

48. Colección Particular, original en arcilla blanca cocida, WS 403 III. Edición de varios ejemplares (indeterminados) en bronce, algunos pintados.

49. Museo Picasso, París. Arcilla cocida, diluida y cubierta con engobe rojo y negro, 33'5 x 34'5 x 25 cm. Fechada en el pedestal: 27.2.53. En el pedestal está escrita la palabra Carnaval. WS 403 III A; MPP 345.

50. Museo Picasso, París. Arcilla cocida, diluida y cubierta con engobe rojo y negro, 33'5 x 34'5 x 25 cm. Fechada en el pedestal con engobe negro: 27.2.53. En el mismo pedestal está escrita la palabra Carnaval con lápiz rojo. WS 403 III B; MPP 346.

51. Colección Particular. Original en yeso, 33 x 32 x 31 cm. WS 404 I. Edición de seis ejemplares en bronce, 32'5 x 32 x 31 cm, con sello de fundición Godard, WS 404 II.

52. Original en arcilla cocida blanca. WS 404 III.

53. Museo Picasso, París. Edición de varios ejemplares sobre el original WS 404 II, realizados con arcilla cocida, diluida, pintada con engobe debajo del barniz y con una pátina de engobe negro posterior a la cochura, y firmadas en el pedestal con engobe rojo: Picasso. WS 404 III A; MPP 335.

vistas con las huellas de los objetos con los que buscó la cohesión de la materia, y el cuerpo adelantado, tendido, y las alas semiabiertas, laterales y en balancín, muestra los pegotes de barro, traducidos en grumos en las réplicas en el mismo material, personalizadas con el engobe de colores. El resalte circular y un tanto alisado de la cabeza mantiene la frontalidad, aliviada, anulada incluso por el amplio, profundo e irregular corte que, por debajo del pequeño pico, hace las veces de enorme e inquietante boca.

*Paloma con huevos*⁵⁴, del año 1953, es una de las esculturas figurativas más importantes y conocidas de Picasso en cerámica. La ausencia de réplicas en bronce ha centrado el interés en este original. El equilibrio de la composición y el modelado en planos amplios, con criterio naturalista y definición esencial, marcan un nivel plástico superior. La escena, con la paloma echada en el nido e incubando los huevos, dos de ellos parcialmente visibles, aúna formas y expresión con un equilibrio perfecto. La serenidad expresiva, comparable a la formal, derivada de la continuidad de los volúmenes y las superficies lisas, lo sustenta. La preparación de la arcilla procede de un trabajo previo de torno, que aporta la uniformidad y la suavidad de las texturas. El fragmento, conveniente cortado y tratado, perdió la forma de la jarra previa e hizo las veces de churro o pegote, plano eso sí; mas supeditado al modelado necesario para el objetivo figurativo. El amasado, compacto, y la definición de la representación, propician el protagonismo complementario y, a la vez, acoge con éxito el contraste de los trazos de color. La aparente arbitrariedad de los tonos azules y grises del engobe, deriva de los reflejos de las plumas reales y aporta un aspecto desenfadado, muy actual y picassiano.

Hay que distinguirla de *Paloma*⁵⁵, también del año 1953, representada al paso y con trazos de engobe con los mismos colores. No está modelada, es una jarra manipulada en fresco y deformada como un *churro* de barro para adaptarla a la forma de la paloma. Sólo las patas, informes, anchas y masivas, como la mayoría de los trabajos vaciados, son añadidas. La modulación y el decidido e intencionado pellizco de la embocadura de la jarra forman la cabeza y el pico. Las diferencias entre una y otra son notables, el modelado asume la definición de *Paloma con huevos*; la identidad de la jarra y la transformación manual para la aproximación a la forma animada la de *Paloma*.

VII. Placas y fragmentos con escenas figurativas mediante modelados simples o estampaciones y adiciones lineales vinculadas a la joyería.

La aplicación de un filamento pastoso con la ayuda de algún tipo de inyector o manga, le permitió a Picasso realizar figuras y composiciones lineales resaltadas

54. Museo Picasso, París. Arcilla blanca modelada, cocida y pintada con engobe, 22 x 26 x 14´5 cm. Fechada en el ala izquierda 29.1.53. WS C3; MPP 3746.

55. Museo de Bellas Artes, Lucerna. Cerámica blanca modelada, cocida y pintada con engobe.

en el plano. Son relieves cuyo equivalente más aproximado sería el grabado básico. La diminuta dimensión de *Cabeza de Fauno*⁵⁶, en 1957, lo convierte en el analógico del original para el vaciado de una medalla. Las réplicas en plata lo confirman.

La relación es muy parecida en *Cabeza de Fauno y escena taurina*⁵⁷, en 1957, miniatura con extensión horizontal, planteada como el original de un sello cilíndrico, tal fue montada una de las réplicas. Werner Spies y Christine Piot la titularon *Cabeza de Fauno y larga*, en alusión a una suerte taurina, quizás la larga cordobesa, que se ejecuta a una mano; sin embargo, la posición del torero, sobre los pies, que no es lo mismo que al paso, y corriendo delante del toro, no es propia de esa suerte, sino de la lidia de los subalternos en el cambio de tercios.

Los fragmentos son la modalidad más tardía y, junto a la anterior, con menor desarrollo de todas. El carácter escultórico está avalado por la utilización de fragmentos de cerámica, ya acabada y cocida, en consonancia con las composiciones de la etapa final resueltas con planos solapados de papel, cartón o chapa, sobre los que Picasso reprodujo réplicas en cemento o acero corten a escala monumental. En *Cabeza I*⁵⁸ y *II*⁵⁹, del año 1962, el aprovechamiento de superficies de cerámica con dos lados planos unidos por un extremo, la sostiene e instala en la tercera dimensión. La pintura figurativa, equivalente a los huecosiluetas recortados en los planos de papel o chapa, reproducidos en las esculturas monumentales en acero o cemento, las convierte en cabezas humanas.

VIII. Conclusiones.

La popularidad y el reconocimiento de la creatividad de la cerámica de Picasso centró primero la atención de la crítica y la clientela y después de la historiografía especializada, en la que destacaron el alfarero Georges Ramié y la historiadora del arte Marilyn Mc Cully, que la estudiaron atendiendo a las características materiales del género. Poco después, especialistas en la escultura de Picasso, como Werner Spies, tuvieron en cuenta algunos de esos ejemplares en su catálogo, atendiendo a dos razones, las estatuas fundidas en bronce a partir de las piezas de

56. Colección Particular, modelo intermedio en arcilla blanca cocida, 5'8 x 5'5 cm, firmado en el reverso Picasso, WS 535 A I. Edición de tres ejemplares en plata, 5'7 x 5'3 cm, numerados 1 a 3/3, WS 535 A II.

57. Colección Particular. Original en arcilla modelada y cocida; dos vaciados, uno en forma de sello cilíndrico, 11'5 x 40'5 cm; y edición de varios ejemplares en material inconcreto, con sello Édition Madoura, WS 535.

58. Colección Particular. Fragmento de ladrillo hueco pintado con engobe y esmalte negro, 21'5 x 15 x 8 cm. Fechado 12.7.62. WS C5.

59. Colección Particular. Fragmento de ladrillo hueco pintado con engobe, 22 x 7'5 x 813 cm. Fechado 12.7.62. WS C6.

cerámica, fueran cuales fuesen sus cualidades formales, y los originales modelados en ese material que por sus propiedades volumétricas y su carácter plástico no mantuviesen ningún o mínimos recuerdos de los objetos moldeados en el torno. De esa manera, quedaron pendiente de estudio desde una perspectiva escultórica centenares de piezas que responden a los criterios de demarcación del género.

Podemos distinguir hasta seis procedimientos en la cerámica de Picasso propios de la escultura, tanto por la identidad de los recursos de ejecución como por las propiedades volumétricas que las definen en la tercera dimensión y las cualidades formales propias de este género. Esto permite agruparlas dentro de la producción cerámica a la que, por los mismos motivos, esto es, por las características materiales y la singularidad del proceso, no dejan de pertenecer. Forman, eso sí, un subgrupo perfectamente identificado y con cualidades distintas a las de la cerámica pintada, por lo que igualmente merecen el estudio detallado que las equipare con otros tipos de esculturas. Cada uno de esos procedimientos generó un amplio grupo de piezas de cerámicas escultóricas con cualidades diferentes y mayores o menores grados de aproximación a la producción del alfar y a la de la cerámica pintada.

El primer procedimiento analizado fue relativo al carácter de la transformación de las jarras modificadas por Picasso en el mismo torno o recién extraídas del mismo. En estas piezas la forma original del objeto es perfectamente identificable, las superficies lisas se mantienen en su estado original salvo en los puntos en los que con ligeros toques o presiones produjo deformaciones intencionadas con las que emuló la estructuras de los cuerpos. A veces, la deformación es tan sutil que la semejanza con la figura viene dada por el grabado en superficie o el toque de color complementarios; otras, la deformación se produjo de modo tan decidido e incluso violento que consiguió el giro de la vasija y su reconversión en otra figura. En casi todas, la transformación del objeto implicó la pérdida de sus condiciones de uso y la reconversión en una obra volumétrica que, como tal, entra en el campo de la escultura.

El segundo procedimiento corresponde a las figuras concebidas mediante el ensamblaje de distintas piezas o jarras torneadas. Eso implicó primero una actividad artesanal en el alfar, fuese propia o aprovecharse para ello fragmentos de obras defectuosas y desechadas por el taller. En cualquier caso, la creatividad de Picasso se proyectó en el sentido que dio a esas piezas y a las características de los ensamblajes, comparables con los de las esculturas modeladas y montadas por piezas en el taller de Boisgeloup en los años treinta. Ese ensamblaje y el carácter constructivo son procedimientos escultóricos, por los que no hay la menor duda en la consideración de estas esculturas.

El tercer procedimiento de Picasso consistió en el uso de jarras y, sobre todo, de platos como soporte de composiciones resueltas con adiciones de figuras con

barro y de engobes lineales. Los recursos plásticos las convierten en auténticos relieves, en los que son fundamentales las texturas, las pátinas y las oxidaciones. La intervención del color, en numerosas ocasiones con idéntico o incluso con mayor protagonismo, las llevó al terreno de las técnicas mixtas, lo que puede inducir a la doble consideración.

Las jarras como soportes de composiciones con grabados superficiales aportan una variante relacionada que, por su singularidad y la diferencia de criterio a la hora de definir materialmente el trazo, debemos considerar como el cuarto procedimiento de la cerámica escultórica de Picasso. Como se dijo, sería discutible el criterio de demarcación del grabado como recurso escultórico; no obstante, si ese mismo trabajo se ha admitido en las superficies de cemento, debe admitirse también aquí. En ellas, el surco, en ocasiones muy abierto, con frecuencia profundo, genera un espacio virtual, mínimo; mas cierto y con potencial real como hueco relieve.

En contraposición, no hay la menor duda en la consideración como esculturas de las piezas figurativas íntegramente modeladas, correspondientes al quinto procedimiento identificado. La volumetría de las composiciones y lo lejanas que quedan las formas de los objetos de cerámica re-aprovechados, si es que los utilizó, le aportaron características específicas muy alejadas de la concepción de los alfareros. El naturalismo de algunas obras, como *Paloma con huevos* y *Paloma*, corresponde a un brillante proceso de síntesis de las formas, animadas por sutiles y efectivos toques de color. Son los originales que Werner Spies catalogó como esculturas en cerámica.

Por último, el sexto procedimiento identificado en la cerámica escultórica de Picasso responde a la definición de placas de barro y fragmentos de piezas de cerámica con escenas figurativas mediante modelados simples o estampaciones y adiciones lineales. Algunos de esos originales sirvieron como modelos para piezas de joyería, por lo general trabajadas con técnicas de orfebrería o como relieves en miniatura, en los que insertó figuras mitológicas, otras que parecen tomadas de la Antigüedad y escenas taurinas que asoció al legado histórico occidental.

BIBLIOGRAFÍA:

COMBALÍA, Victoria (1991): *Picasso-Miró. Miradas cruzadas*. Electa, Madrid.

DAIX, Pierre (1991): *Picasso*. Planeta, Barcelona.

DESCHARNES, Robert; y NÉRET, Gilles (1990): *Salvador Dalí*. Bebedikt Taschen, Colonia.

GAVAZZA, Ezia: “Cerámica”; en Corrado Maltesse (1973, 1994): *Las técnicas artísticas*, Milán. Cátedra, Madrid.

GILOT, Françoise; y Lake, Carlton (1965, 2017): *Vida con Picasso*; Editorial Elba, Barcelona.

ERBEN, Walter (1989): *Joán Miró*. Benedikt Taschen, Colonia.

LUQUE TERUEL, Andrés (2007): “Picasso. Sistema creativo propio”, en *Espacio y Tiempo*, Nº 21, Sevilla.

LUQUE TERUEL, Andrés (2008): “Nueva clasificación de las esculturas planas de Picasso, en París, Vallauris, Cannes y Mougins, de 1943 a 1971. Boletín de Arte, Nº, 29, Málaga.

LUQUE TERUEL, Andrés (2011 a): “El valor del vacío en las esculturas ensambladas con cartones, tablas y chapas, en París, en 1912 a 1915”, en *Trocadero*, Nº 23, Cádiz.

LUQUE TERUEL, Andrés (2011 b): “Revisión y naturaleza de las esculturas de Picasso con materiales y objetos encontrados, en Tremblay-sur-Mauldre y París, en 1935 a 1941”, en *Laboratorio de Arte*, Nº 23, Sevilla.

LUQUE TERUEL, Andrés (2015): “Vaciados de modelos naturales y objetos reales, en Boisgeloup, en 1933 y 1934; y París, en 1934 a 1937”, en *Erebea*, Nº 5, Huelva, 2015.

LUQUE TERUEL, Andrés (2021 a): “Picasso, esculturas y series en técnicas mixtas en Vallauris (1951-1954)”, en *Trocadero*, Nº 33, Cádiz.

LUQUE TERUEL, Andrés (2021 b): “Picasso, escultura modelada en Boisgeloup, en 1930 a 1934”, en *Cuadernos de Historia del Arte*, Nº 36, Mendoza.

LUQUE TERUEL, Andrés (2022): “Picasso, las esculturas enciclopédicas en Boisgeloup, en 1933 y 1934”, en *Atenea*, Nº 525.

Mc CULLY, Marilyn (2004): *Cerámicas de Picasso*. Museo Picasso de Málaga y Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso, Málaga.

PIOT, Christine (2000): “1945-1952”, en *VVAA: Picasso Total*. Polígrafa, Barcelona.

RAMIÉ, Georges (1962): *Picasso, Cerámicas*. Gustavo Gili, Barcelona.

RAMIÉ, Georges (1974): *Cerámica de Picasso*. Polígrafa, Barcelona.

SPIES, Werner (1971): *Esculturas de Picasso*. Gustavo Gili, Sturgart, Verlag Gerd Hatje y Barcelona.

SPIES, Werner (1989): *La escultura de Picasso*. Polígrafa, Barcelona.

SPIES, Werner (2000): *Picasso sculpteur*. Flamirion, París.

WALTER, Ingo F; y METZGER, Rainer (1990): *Marc Chagall*. Benedikt Taschen, Colonia.