

Picasso, la paloma como tema de representación.

Picasso, the dove as a theme for representation.

Andrés Luque Teruel

Universidad de Sevilla

Resumen: La paloma fue un tema de representación frecuente en la obra de Picasso, tanto en dibujo, como pintura, grabado, escultura y cerámica. Aquí se estudia por primera vez los aspectos relativos a la identidad de esas palomas, sus razas y particularidades, incluidos ciertos hábitos característicos. De ese modo vemos las diferencias entre las palomas que criaba su padre, José Ruiz Blasco, todas en la variedad buchona de exposición, con preferencia por las españolas; y las que le sirvieron de modelo en Francia, también de exposición, esta vez en la variedad de fantasía.

Palabras claves: Picasso, Vanguardia, Palomas, París, Pintura, Escultura.

Abstract: This article is about pigeon in Picasso art work, in the entire specialty: painting, print, sculpture and ceramics. Is the first study about pigeon identity, hers slits and characteristic, include hers habits. So is detectable differentiate between his father's (José Ruiz Blasco) Spanish exposing and Picasso's fantasy pigeon.

Keywords: Picasso, Avant-Garde, Pigeon, Paris, Painting, Sculpture.



Picasso, Mujer con paloma, París, 1930.

El interés de Picasso por la paloma como tema de representación es bien conocido, y, del mismo modo, también la asimilación de una famosa litografía suya con ese tema como símbolo de la paz universal. Lo que nunca se ha planteado es su afición como palomero, esto es, su conocimiento como criador de palomas y cuanto esto supone, tanto en la representación de determinadas razas como de momentos determinados de los ciclos y las habilidades de estas aves.

Podrá argumentarse que para pintar una paloma nada de esto es necesario, y efectivamente puede que no lo sea; sin embargo, dándose tal circunstancia es un conocimiento que debe valorarse como parte del proceso creativo, pues, como se verá, ese conocimiento condicionó la iconografía y aportó una información capaz de asumir distintas cargas de sentido con evidentes consecuencias plásticas en la mecánica creativa de Picasso. Todas sus representaciones corresponden a la observación del natural, a las costumbres de las palomas y las singularidades propias de las distintas razas, perfectamente definidas según los casos.

Además, el hecho de haber afrontado ese tema durante toda su larga carrera y en distintos géneros y con técnicas muy diversas, aumenta el interés. Es cierto que éste ya era suficiente y aun muy elevado por la identidad plástica de cada representación; mas también lo es que la iconografía de todas tiene un valor específico en sí mismo, pues el conocimiento de Picasso como aficionado lo mantuvo siempre dentro de los límites de la realidad de la colombicultura, lo que, como ya sucedió con las escenas taurinas y su conocimiento de la tauromaquia, genera un doble interés: plástico como artista excepcional; y práctico como criador de palomas, esto desde la perspectiva propia de aficionado cuyos conocimientos son fácilmente reconocibles en dichas representaciones.

Esa afición fue reconocida por el Museo Casa Natal de Picasso de Málaga con la exposición *Ruiz Blasco. Ruiz Picasso. Millones de palomas...*, con motivo del ciento treinta y tres aniversario del nacimiento del segundo, celebrada entre el día veinticuatro de octubre de 2014 y el dieciocho de enero de 2015. En la organización de la misma colaboraron el Museo Picasso de Barcelona, la Fundación Málaga y la Fundación Berrocal. Los comisarios fueron Rafael Inglada y José María Luna; y el catálogo contó con textos de Juan Francisco Rueda y Fernando Martín Martín¹.

I UN ANTECEDENTE DIRECTO, LAS PALOMAS DE JOSÉ RUIZ BLASCO.

José Ruiz Blasco, el padre de Picasso, fue un reconocido palomero, cuya afición le

1 RUEDA, Juan Francisco; y MARTÍN MARTÍN, Fernando: *Ruiz Blasco. Ruiz Picasso. Millones de palomas...*; Málaga, 2014.

proporcionó un tema de su gusto y modelos adecuados. Esto se reflejó en sus composiciones, entre cuyas palomas nunca hay ninguna mixta o que no responda de pleno al estándar de una raza determinada, por lo general acorde con los gustos de la época.

Es conveniente saber que existen tres grandes modalidades federadas en la cría de palomas: las mensajeras, capaces de volar desde largas distancias reconociendo la ruta de vuelta a su palomar, por lo que están valoradas y protegidas por el Ministerio del Interior, dada su importante aportación social en casos de incomunicación; las picas valencianas, también llamadas palomas deportivas, cuyos machos compiten en celo por la hembra marcada al efecto en vuelos libres, para lo que es necesario distinguirlas desde larga distancia, lo que se soluciona con tintas de colores debajo de las alas, que funcionan como marcas identificativas de los palomeros; y la paloma de postura o exhibición, en la que se pueden distinguir dos grandes variedades, la buchona, entre las que destacan la marchenera, jerezana, valenciana, rifeña y colillana, y la paloma de fantasía, entre las que están la colipava, moñuda, de la cruz, etc. Además hay que citar otras razas reconocidas que no forman parte de ninguno de esos tres grupos, como la bagadais, de gran tamaño y aprovechada para mejorar la raza mensajera; la casera o caserona, por lo general de color blanco, muy dócil; y la zurita, muy pequeña y salvaje, próxima a la paloma torcaz silvestre.

Todas las palomas que aparecen en los cuadros de José Ruiz Blasco y en algunas fotografías de su taller son del tipo de postura o exhibición en su modalidad de buchona, por lo general las más características de los palomeros de ciudad. Esos cuadros presentan vistas de pequeños palomares o amplios cajones de cría, tema inusual hasta ese momento en la pintura española. Son representaciones naturalistas, con un correcto planteamiento de la perspectiva y un dibujo bien definido, apoyado con un eficiente tratamiento de la luz y el color. Cierta contención formal les proporciona un ambiente tranquilo, reposado.

II LA PALOMA COMO RECURSO DE FORMACIÓN, 1890-1900.

La primera paloma identificada por ahora de Picasso es un recorte de papel titulado *Paloma*², realizado en Málaga, cerca del año 1890. Era todavía un niño, con sólo nueve años, que ya contaba con dos alicientes en casa, por una parte la dedicación de su abuela materna, malagueña, siempre afanada en incentivar la fantasía creativa de sus nietos y en particular las habilidades creativas de Picasso con relatos fantásticos que improvisaban sobre la marcha³; y, por otra, la afición de su padre a las palomas, incluido el palomar que tenía en casa para utilizarlas como modelos en sus pinturas.

2 Papel blanco recortado, 5 x 8'5 cm.

3 RICHARDSON, John: *Picasso: una biografía*, Vol, I; Madrid, Alianza, 1995, Págs 11 y sigs.

Los dos temas le fascinaban a tan corta edad, las palomas eran familiares para él, estaba acostumbrado a verlas a diario y podía disfrutar de su exhibición cuando su padre las sacaba del palomar o de las jaulas para observarlas y pintarlas del natural. La habilidad de Picasso era todavía la de un niño, que se entretenía recortando el papel para asemejar una forma concreta y no con la intención de crear una obra de arte, menos aún una escultura⁴. Habrían de pasar casi cuatro décadas para que los escultores y la sociedad asumiesen la nueva idea de una escultura plana de vanguardia; sin embargo, y pese a que fuese de modo inconsciente respecto de esa posibilidad, el joven Picasso ya lo hacía en la última década del siglo XIX, por lo que llegado el momento sólo tuvo que recordar y recuperar un procedimiento antiguo para ponerse en la primera línea de la nueva renovación formal de la escultura contemporánea.

La paloma de ese primer recorte pudiera ser de raza casera o caserona, muy corriente y que se reproduce con facilidad incluso en libertad, por ello infrecuente en las muestras de raza; aunque tampoco se puede descartar que sea una paloma mixta, ya que debido a la silueta corriente de las primeras, sin rasgos distintivos acusados, los perfiles pudieran confundirse con facilidad. En cualquiera de los dos casos, no es una de las palomas de figura o exposición que criaba su padre, y esto es significativo, sobre todo porque demuestra la capacidad de observación del niño, más allá del incentivo paterno que pudiese tener hacia las representaciones plásticas. Picasso se fijó en la actitud de la paloma y en su tipo físico, y la representó agachada y quieta, posición habitual cuando están reconociendo el entorno y están preparadas para apartarse andando y para levantar el vuelo en décimas de segundo. El trazo del ala y el punto del ojo la convierten en una técnica mixta y completan la descripción (Fig. 1).



Fig. 1 Picasso, Paloma, Málaga, cerca de 1890.

4 LUQUE TERUEL, Andrés: “Nueva clasificación de las esculturas planas de Picasso, en París, Vallauris, Cannes y Mougins”; en Málaga, *Boletín de Arte*, 2009, Págs. 349-374.

Uno de los primeros dibujos de Picasso en los que aparecen estas representaciones es el titulado, *Palomas*⁵, firmado como Pablo Ruiz, en Málaga, en 1890. En el mismo aparecen cuatro escenas distintas. En primer plano una paloma dando de comer a dos pichones muy crecidos; a su lado la misma escena a menor tamaño, con una paloma dando de comer a un solo pichón. Son las dos posibilidades de cría habituales, pues en cada puesta las palomas por lo general ponen dos huevos, y a veces sólo uno, nunca más. Sobre ellos un palomo en vuelo, por su dimensión collarera de la primera, en el momento previo a posarse; y en la parte superior un cajón de cría, con una paloma incubando en el nido y la otra posada sobre la estructura de madera. La primera impresión es la de palomas moñudas y colipavas, poco o nada frecuentes en libertad, a menos que las hubiese de este tipo en los cajones colocados para ello en la plaza de la Merced de Málaga. Dicha variedad no se da en los palomares pintados por José Ruiz Blasco, lo que relaciona estos dibujos con el recorte anterior y coincide con la libertad plástica del niño. Están interpretadas con un dibujo lineal, en algunos puntos próximo al garabato y en conjunto poco preciso con la identidad de las aves, cuyas acciones priman sobre otras definiciones.

El planteamiento es muy distinto en *Corrida de toros y seis palomas*⁶, en La Coruña, en 1892. Es uno de los dibujos más reconocidos y reproducidos de su etapa infantil. Rosa Vives⁷ lo comentó desde la perspectiva de la técnica de ejecución, destacando el garabato con el que resolvió el graderío en contraste con *la captación naturalista de la forma de las palomas*⁸. Carsten-Peter Warncke también lo destacó sobre los demás de la época, en su caso prestando mayor interés a la representación de las palomas que a la escena taurina, en la que observó recursos pocos satisfactorios, mientras que en aquéllas dedujo una correcta aplicación del método de Pestalozzi desarrollado por Friedrich Fröbel, habitual en la enseñanza de aquel momento, basado en *un retículo de formas geométricas o el tronco y el buche del animal como dos óvalos ensamblados a los que luego se le añaden los demás detalles*⁹.

Ninguno de ellos habló de la raza ni de las actitudes de las palomas de ese dibujo. Las tres primeras pudieran ser de raza jerezana, caracterizada por su amplio buche, muy redondeado en los machos y con la curvatura en la parte media e inferior, a diferencia del palomo marchenero, muy parecido, y que se distingue porque la curvatura está en la parte

5 LÉAL, Brigitte: “El padre como maestro”; en VVAA: *Picasso Total*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2000, Pág. 22.

6 Museo Picasso, Barcelona. Lápiz sobre papel, 20'2 x 13 cm. Palau i Fabre (P) 5, Museo Picasso de Barcelona (MPB) 110869.

7 VIVES, Rosa: “Desafío en la hoja de papel”; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Barcelona, Lunwerg Editores, 1997, Págs. 27-45.

8 VIVES, Rosa: “Desafío en la hoja de papel”; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Op. Cit. Pág. 35.

9 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. I; Colonia, Benedikt Taschen, 1992, Págs. 31 y 34-35.

media y superior, llegando en los casos más desarrollados a desplazar el pico o a taparlo. Tampoco puede descartarse que en realidad pretendiese representar palomas rifeñas, que pueden reconocerse por su pico diminuto y una forma característica del cuello y el buche a modo de S. Otra característica de esas palomas jerezanas es la posición de la cola ahuecada hacia dentro o en forma de concha invertida, sobre todo cuando se presentan ante una hembra o cuando disputan con otro macho. Las dos del dibujo de Picasso están arrullando con el cuerpo inclinado hacia abajo, en posición de medir las distancias y de intimidar a la otra. Es el momento previo a una pelea entre dos machos. La tercera, de la misma raza, se levanta erguida, orgullosa de poderío físico. Aunque esté representada de modo correlativo, alineada con las dos anteriores, no responde a una posible intervención en esa escena, todo lo contrario, la pata izquierda levantada delata que representa una escena de cortejo. La cuarta está pintada detrás, como de fondo, comiendo sobre el típico recipiente de barro de los palomares, subida en el mismo borde y sin pisar el interior. La posición es la habitual de la mayoría de las palomas cuando comen de un recipiente, siempre desde fuera, sin pisar la comida. Debido a su postura frontal y la inclinación no puede identificarse la raza, sí el amplio buche que indica la semejanza con la anteriores. Las otras dos palomas sí son con total seguridad palomas de raza rifeña, el pico diminuto y el aro que bordea los ojos es muy característico. La del extremo es una hembra agachada, por la posición de las alas se deduce que se está ofreciendo al macho, situado por delante justo antes de rodearla para montarla (Fig. 2).



Fig. 2 Picasso, Corrida de toros y seis palomas, La Coruña, 1892.

Las seis palomas de ese dibujo muestran la misma anomalía. Tanto las de raza jerezana como las rifeñas pueden ser de color negro, bayo, prieto y azul en sus diversas variantes, en ningún caso blancas. Muchos criadores experimentaban con la selección buscando ejemplares de color blanco que mantuviesen la pureza de la raza, lo que originó muchas palomas aliblancas y manchadas en blanco, que no deben confundirse con las zarándalas. Las seis de Picasso lo son, lo que prueba que José Ruiz Blasco estaba inmerso en esa búsqueda o que compraba palomas procedentes de ese proceso, cuyo precio sería bastante menor debido a dicha anomalía.

Otro dibujo infantil, *Palomas y conejos*¹⁰, en La Coruña, en 1892, compartió los criterios naturalistas de las seis anteriores. Aquí representó tres palomas, dos al lado de un nido situado entre dos finas ramas de un árbol, una con las dos alas abiertas y punto de posarse; la otra con un ala abierta para mantener el equilibrio. La tercera vuela alto por encima de la collera en el nido, con las alas muy abiertas y en horizontal, planeando¹¹. La gran diferencia con las seis palomas del dibujo anterior es que éstas son palomas mixtas y asilvestradas, no tienen nada que ver con las de raza de su padre. Esto que pudiera ser anecdótico, no lo es, pues cuando José Ruiz Blasco le dejaba sus preciadas palomas como modelos estaba presente, lo que le permitía controlar y supervisar los dibujos de su hijo, en esos casos, siempre conforme al natural; sin embargo, cuando Picasso dibujaba las palomas mixtas que veía en las plazas no estaba supervisado por aquel y el resultado fue un planteamiento bien simplificado y muy suelto, con tendencia a las expresiones lineales. Las largas colas de las tres pudieran ser una de las pocas licencias artísticas de Picasso en las representaciones tempranas de este tema.

La relación es clara, con las palomas de José Ruiz Blasco, Picasso tenía que plantear el dibujo como un ejercicio académico, sujeto a un método y en consonancia con la objetividad asumida en medios académicos; mientras que cuando dibujaba las palomas mixtas que veía en libertad no estaba sujeto a la férrea enseñanza de aquél, por lo que podía hacer dibujos más lineales y sueltos. Claustre Rafart i Planas no lo mencionó como antecedente cuando planteó el rechazo de Picasso a las academias¹².

Estas cuestiones relativas a la crianza de los palomos y las razas no siempre son fáciles de ver. En *Cabeza y otros croquis*¹³, en La Coruña, cerca de 1893, dibujó una paloma en pleno vuelo, con las alas abiertas y muy altas y la cola abierta dirigiendo la acción. La simplificación del dibujo no permite precisar la raza, que por lo remarcado del buche y la posición de la cola responde a la tipología de las buchonas. Lo que sí está muy claro es la acción, iniciado el

10 Herederos el artista, lápiz sobre papel, 13 x 21 cm. Christian Zervos (Z) XXI, 4; P 14

11 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. I; Op. Cit. Pág. 30.

12 RAFART I PLANAS, Claustre: "El rechazo a la Academia y el anhelo de modernidad"; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Op. Cit. Págs. 111-127

13 Lápiz sobre papel, 12'7 x 20'6 cm.

descenso desde un punto elevado.

Otro dibujo de La Coruña, en el que aparece la leyenda *Cartero José Coronado*, del año 1894, muestra tres palomas mezcladas con distintos croquis. Una está en un cajón de cría incubando, y, pese a la postura, se puede identificar como una de las palomas jerezanas del dibujo *Corrida de toros y seis palomas*, con su característico plumaje con grandes manchas blancas. La segunda ofrece el primer plano semi frontal de otra paloma incubando, esta vez sin referencias espaciales ni alusiones al color, liso y no necesariamente blanco que, al tratarse de una buchona jerezana, pudiera ser baya. La tercera, más pequeña e invertida en el soporte, es una paloma moñuda de color oscuro y aliblanca, quizás una rifeña con tal tales condiciones por el perfil en forma de ese del buche y el pico muy pequeño.

En *El Panteón*¹⁴, dibujo de La Coruña, fechado en 1894-95, aparecen el frontal de un templo griego, dos bustos de hombre leyendo, uno con la leyenda Góngora y una flecha y el otro con la inscripción Velázquez a su lado; una estatua de la Venus de Milos sobre un pedestal por el que pretende subir un amorcillo; un busto de otra mujer a la que Eros apunta con una flecha; otros dos niños que tiran de un maletín y una tarjeta, respectivamente; y tres palomas en vuelo. Aquí no hay la mínima duda, la colocación del buche, muy abultado, y la posición de la cola arqueada hacia adentro, es propia de los palomos jerezanos. Dos de ellos están planeando, el primero balanceando su cuerpo para dirigir el descenso; el segundo suspendido en el aire. El tercero vuela hacia arriba e intenta posarse sobre un elemento indefinido portando una rama con el pico para hacer un nido. La postura de las alas respecto del cuerpo y la cola metida hacia adentro así lo indican, y ésta, además, muestra su raza.

La afición de Picasso a los pájaros y a las palomas en particular seguía en aumento, puede verse en el dibujo *Cinco Pájaros*¹⁵, en La Coruña, cerca de 1895. Juan Manuel Bonet lo tuvo en cuenta y hay que decir que en éste Picasso reprodujo otras tantas especies, destacando el jilguero del primer plano¹⁶. En *Caricatura de una familia paseando y varios croquis*¹⁷, en La Coruña, en 1895, representó otras cinco palomas aprovechando el ángulo inferior del soporte invertido. Tres de ellas son palomas jerezanas en distinta pose, una arrullando con el cuerpo en horizontal y de perfil; otra descansando posada, probablemente en una percha del palomar, y también de perfil; y la tercera frontal, apenas abocetada y erguida. Las otras dos representan un momento de cortejo, con el macho frontal atendiendo la demanda de la hembra, que abre las alas y le acerca el pico, en clara posición. En ninguna de ellas mostró ninguna referencia sobre el color.

14 Tinta sepia sobre papel, 13 x 20'7 cm.

15 Óleo sobre madera. Museo Picasso de Barcelona (MPB) 110156.

16 BONET, Juan Manuel: "Barcelona, fábrica de dibujos, o el dibujo como laboratorio"; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Op. Cit. Pág. 18.

17 Tinta sobre papel, 19'7 x 27'9 cm.

Cuando Lluís Bagunyà se ocupó de la formación académica de Picasso en La Coruña y Barcelona no tuvo en cuenta ninguno de esos dibujos de Picasso representando palomas, todos anteriores a ésta¹⁸. Uno de los primeros en los que aparece una paloma en su nueva situación fue *Croquis de la madre del artista y otros*¹⁹, en Barcelona, en 1895-96. En el ángulo superior derecho representó una paloma con una técnica lineal suelta y nada académica. De nuevo es una paloma jerezana, y la representó en el momento de montar a la hembra, simplificada al máximo, lo que en el argot de la colombicultura se conoce como pisarla. La acción puede identificarse por la posición inestable y las alas en balancín para acompañar el movimiento del cuerpo con el que consigue la cópula; también por la postura de la forma esquemática que corresponde a la hembra.

En *Apuntes de los padres del artista y otros croquis*²⁰, en Barcelona, en 1895-96, ocupó una vez más los márgenes superiores del soporte. El dibujo está apenas abocetado, lo suficiente para que identifiquemos las palomas jerezanas en dos actitudes distintas, una arrullando con el cuerpo horizontal y la otra mostrando su abultado buche erguido. El rayado desordenado del interior de ésta, a modo de garabato intencionado, insinúa un color oscuro, azul sucio o prieto en azul; mientras que la primera citada deja ver con claridad las dos rayas que cruzan las alas de una paloma azul limpia²¹.

Como dato curioso, uno de los últimos dibujos de esta primera época, *Entre dos fuegos y otros croquis*²², en Barcelona, en 1895-96, muestra una de esas palomas por primera vez en manos de una persona, se trata de una mujer, que gira la cabeza mostrando su acción. Por la postura y el modo de cogerla se nota que no es alguien habituado a ellas, pues no la coge con una sola mano pasando dos dedos por debajo para sujetar las patas haciendo una pinza y el dedo anular por encima del lomo para fijarle las alas con la ayuda del giro de la palma de la mano. Ese sistema permite inmovilizarla y evita que puedan hacerse daño. La mujer del dibujo lo hace como los visitantes de los parques, ofreciendo las dos palmas de las manos adelantadas y abiertas, probablemente con abejones, trigo o maíz, para que se posen sobre ellas con el reclamo de la comida, de ahí la inestabilidad y las alas abiertas en forma de uve para no perder el equilibrio.

III Interpretación de la paloma en los círculos de vanguardia, 1900- 1906.

18 BAGUNYÀ, Lluís: "La formación académica y el aprendizaje: Málaga 1890-Barcelona 1897; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Op. Cit. Págs. 47-57.

19 Tinta sepia sobre papel de color ocre, 20'5 x 13'3 cm.

20 Tinta sepia sobre papel ocre, 20'5 x 13'1 cm.

21 Con este nombre se denomina el color gris azulado del torso y pecho de las palomas, cruzado por dos rayas negras en las alas.

22 Tinta sepia y acuarela sobre papel, 21'4 x 31'4 cm.

El acercamiento de Picasso a los círculos avanzados de Barcelona y a las vanguardias en sus primeros viajes a París supuso también un alejamiento temporal del tema de las palomas como objeto de representación. Malén Gual planteó con acierto las características de ese primer contacto, incluida la primera exposición en Els Quatre Gats, en la que no representó ninguna paloma²³. La tendencia se mantuvo en los años de eclosión del artista, estudiados con idéntica eficacia por María Teresa Ocaña²⁴.

Entre las escasas representaciones hay que citar *Croquis de una sombrilla abierta*²⁵, en Barcelona, en 1899-1900. La fecha es todavía muy temprana y la representación no guarda relación con ninguna de las anteriores. Lo primero que no queda claro del todo es si es una paloma u otra ave, aunque lo parece. La representó descendiendo en picado, lo que en el argot de los palomeros se denomina tirarse, con las alas abiertas y en paralelo entre sí mismas y con el cuerpo, y éste extendido hacia delante en diagonal descendente. La acción es típica de una paloma; sin embargo, de serlo, se despreocupó por completo de la raza, pues, incluso si fuese una paloma mixta, el cuerpo deja rasgos precisos y se aleja por completo de las siluetas comunes.

La gran excepción de esta época es *El niño con la paloma*²⁶, en París, en el otoño de 1901. Ya no hablamos de una interpretación infantil, sino de la obra de un pintor profesional, de una pintura estimable del período azul. Un niño de pelo corto ha dejado por un momento el juego con un balón para coger una paloma blanca con las dos manos y apretarla contra su pecho, en un gesto inequívoco de cariño hacia el animal. Incluso parece que quisiera besarla. Es una paloma caserona, con porras poco desarrolladas que pudieran corresponder a un pichón avanzado. Por ese motivo, el pico parece muy alargado y afilado, como los de las palomas zuritas, mas éstas por lo general son de color azul sucio y no existen de color blanco. El modo de cogerlo no es ortodoxo; sin embargo, la paloma está bien sujeta. El fondo muy somero, con predominio verde sobre menos de un tercio azul y tal color como base que se deja ver por debajo según la amplitud o transparencia de los brochazos, y el blanco sobre azul del vestido largo del niño, le proporcionan claridad y luz. Los perfiles negros muy marcados, derivados de Vincent van Gogh, ayudan a establecer la identidad física de los volúmenes²⁷.

La ternura de la escena desvía la atención y ya no puede pensarse en el interés de Picasso

23 GUAL, Malén: “El primer contacto con la vanguardia en Barcelona 1899-1900”; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Op. Cit. Págs. 177-187.

24 OCAÑA, María Teresa: “Los años de la eclosión”; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Op. Cit. Págs. 237-253.

Tinta sobre papel, 22 x 32 cm.

25 Tinta sobre papel, 22 x 32 cm.

26 National Gallery, Londres. Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm. Z 1, 83; Pierre Daix y Georges Boudaille (DB) 6, 14; P 669.

27 WARNCKE, Peter-Carsten: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. I; Op. Cit. Pág. 12.

por la representación naturalista del ave, ni siquiera por las acciones que la caracterizan. Del mismo modo que no representó un niño concreto, sino a la infancia en sí misma, tampoco es una paloma determinada, sino la representación genérica de ésta. Esa condición la trasciende y permite interpretarla como el símbolo de una afición, como una señal de identidad y de respeto a la naturaleza y, por extensión, a la vida misma. No puede decirse que *El niño con la paloma* sea un símbolo de la paz, sí que lo anticipa, pues el tema de la pintura es la proyección del amor incondicional del niño hacia el ave y, en segunda instancia, la representación de la vida misma, concebida ésta desde la inocencia (Fig. 3).

La preocupación de Picasso por la vida en la etapa azul o, mejor dicho, por las circunstancias de la vida y las carencias, lo llevó a planteamientos simbólicos y, del mismo modo que la paloma del cuadro anterior prefigura la paz como principio de armonía, en un dibujo, *Amorcillo cazando un pájaro*²⁸, en Barcelona o París, cerca de 1902, representó a un personaje mitológico asociado con el amor como práctica cazando un ave fénix, esto es, un pájaro que nunca muere, pues renace de sus propias cenizas.

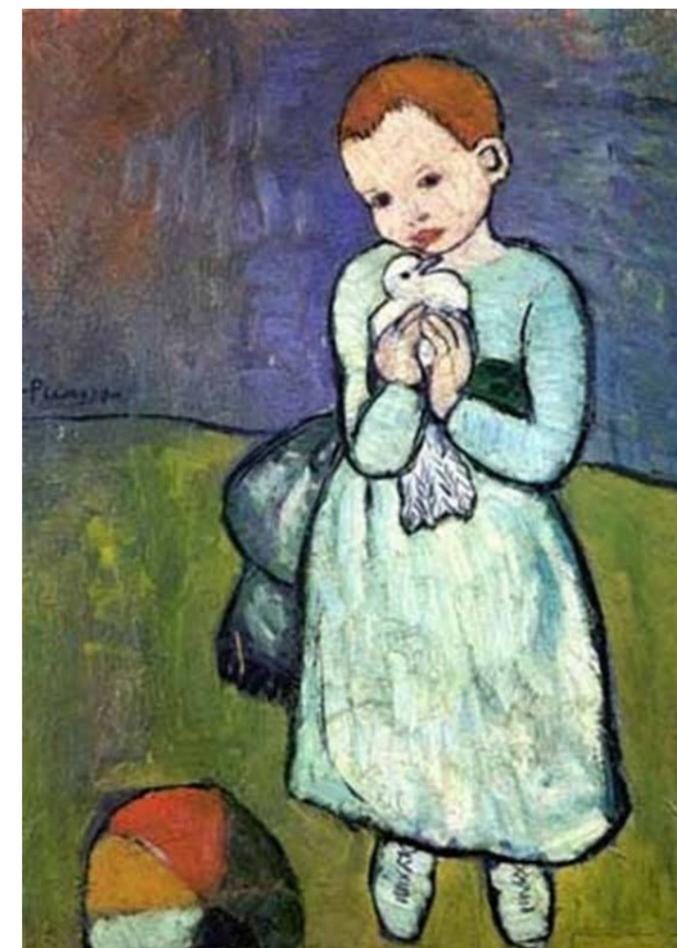


Fig. 3 Picasso, El niño con la paloma, París, 1901.

IV LA PALOMA COMO OBJETO EN LA PINTURA CUBISTA, 1907-1915.

La tradicional división de la pintura cubista de Picasso por Juan Gris en dos grandes períodos, analítico y sintético, basada en las estructuras formales de las mismas, la primera facetada ofreciendo distintas perspectivas de la realidad en un mismo plano; la segunda reduciendo esas facetas a los mínimos esenciales que permitan pensarla, sigue vigente por su gran precisión en la definición²⁹. Teniéndolas en cuenta, también es cierto que dentro de

28 Tinta negra, tintas de colores y acuarela, 20'8 x 26'9 cm.

29 GRIS, Juan: Conferencia pronunciada para el Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos de La Sorbona, en el Anfiteatro Michelet, el día 15 de mayo del año 1924. Reproducida por KANHWEILER, Daniel-Henry: *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits*; París Ediciones Gallimard, 1946; Barcelona, Quaderns Crema, 1995, Pág. 424.

cada uno de esos períodos pueden identificarse variantes conceptuales lo suficientemente significativas como para establecer una serie de fases, hasta siete en la categoría analítica y cuatro en la sintética³⁰.

En la pintura cubista de Picasso y, por extensión, en todo el movimiento derivado, el tema era secundario y la acción y la narrativa visual inexistentes. Sólo algunos objetos, entre ellos y de modo destacado ciertos instrumentos musicales como la guitarra, el violín y el clarinete, tuvieron un claro protagonismo debido a sus cualidades físicas y posibilidades de desglose. La paloma dejó de aparecer en su pintura y aún no había sido tema de representación en su escultura.



Fig. 4 Picasso, La paloma con guisantes, París, 1912.

La excepción, *La paloma con guisantes*³¹, pintada en París, en la primavera de 1912, es una de las obras más significativas del cubismo. Pertenece a la fase más representativa de la pintura cubista analítica de Picasso, la quinta, caracterizada por la completa supresión del espacio, la reducción de los volúmenes a facetas integradas en el plano y la relación de signos en éste conforme a las leyes de la visión simultánea³². Entre las pinturas de esa quinta fase y las muy escasas de la sexta, abstracta, sólo hay una diferencia fundamental, la identificación o no de partes de la realidad, por pequeñas o escuetas que pudieran ser (Fig. 4).

Esta vez, Picasso no pintó la paloma viva, sino guisada y servida en la cazuela para comérsela³³.

La pintura se encuentra en un nivel de desarrollo tan elevado que está muy cerca de esa sexta

30 LUQUE TERUEL, Andrés: “Consideración histórica del cubismo, origen del arte cubista en Las señoritas de Aviñón y nueva valoración de la pintura cubista de Picasso”; en Zaragoza, *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, Ibercaja, 2007, Págs. 309-365.

31 Museo de Arte Moderno, París. Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Z II, 308; Daix, Pierre; y Rosselet, Joan (DR), 453.

32 LUQUE TERUEL, Andrés: “Consideración histórica del cubismo, origen del arte cubista en Las señoritas de Aviñón y nueva valoración de la pintura cubista de Picasso”; Op. Cit. Págs. 344-345 y 356.

33 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. I; Op. Cit. Págs. 210-211.

fase, abstracta, de la que Picasso volvió de inmediato. Aún así, la paloma se identifica por la silueta de la cabeza, oscurecida e invertida; y una de las patas levantadas, lo que la sitúa panza arriba, como suele presentarse cocinada. Entre una y otra, diversos planos anulan el espacio interior y originan los perfiles curvilíneos que aluden a la cazuela. Cinco esferas en uno de esos planos representan los guisantes. Sobre ese elemento de bodegón se identifican una vela encendida y, desplazada en el lateral izquierdo del soporte, una mano con una copa de vino, en actitud de brindar.

El tema es extraño en alguien a quien gustan las palomas. Por lo general, los criadores no las comen, y mucho menos si son de raza. Éstos se esmeran en criarlas y ponen su máximo empeño en la selección, dedicando horas de atención y esfuerzos a ello y a verlas volar y desenvolverse. Pueden y tienen que acostumbrarse a una paloma muerta, por mucho que les desagrade, pues es ley de vida; sin embargo, rara vez las aportan como alimento y casi ninguno soporta ver cómo se las comen. Quizás ahí esté la clave de la interpretación de Picasso, que, al incluir en la parte superior del lienzo la palabra café, dejó claro que esto sucedía en el establecimiento y no en su casa.

Picasso representó a la paloma guisada como un plato característico, que en claves plásticas pierde su condición de alimento y se convierte en un objeto de bodegón. La diferencia es muy grande en relación con el ave, con el animal vivo de sus anteriores dibujos y cuadros. La extraordinaria calidad de esta pintura cubista, la madurez del método y la perfección de la iluminación, trascienden el tema y le proporcionaron un sólido prestigio y una gran difusión. Con todo ello, debe considerarse un tema infrecuente en su producción, que repitió pasadas varias décadas en una pequeña instalación escultórica.

V LA PALOMA COMO SÍMBOLO DE LA PAZ TRUNCADA, 1930-1940.

Instalado en París, Picasso no volvió a tener en su entorno palomas jerezanas ni rifeñas, pues éstas no volvieron a parecer en ninguna de sus representaciones. Incluso durante más de veinte años no hay en sus dibujos y pinturas ninguna referencia a palomares o aspectos relativos a la crianza o las distintas modalidades y razas.

Será en *La mujer con paloma*³⁴, en París, en 1930, cuando vuelva a pintar un palomar y de nuevo tengamos referencias concretas de su afición y conocimiento sobre ellas. En esta pintura situó a una mujer sentada sobre los peldaños de una escalera de mano, muy utilizada en los palomares, con frecuencia instalados a una cierta altura para evitar a las aves los

34 Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou. Óleo sobre lienzo, 200 x 185 cm. No está en Z.

problemas derivados de un contacto directo con el suelo. La diagonal de la escalera divide la escena en dos partes, la de la izquierda del cuadro, a espaldas de la mujer, fugada mediante una ventana de la que procede la entrada de luz que anima la zona, la del lado derecho con la representación del palomar, cuyo fondo oscuro nos indica que es un cajón cerrado, habitual para la cría. En éste puede verse con claridad un nido con una paloma moñuda en el nido, según parece por su postura incubando los dos huevos habituales en cada puesta (Fig. 5).

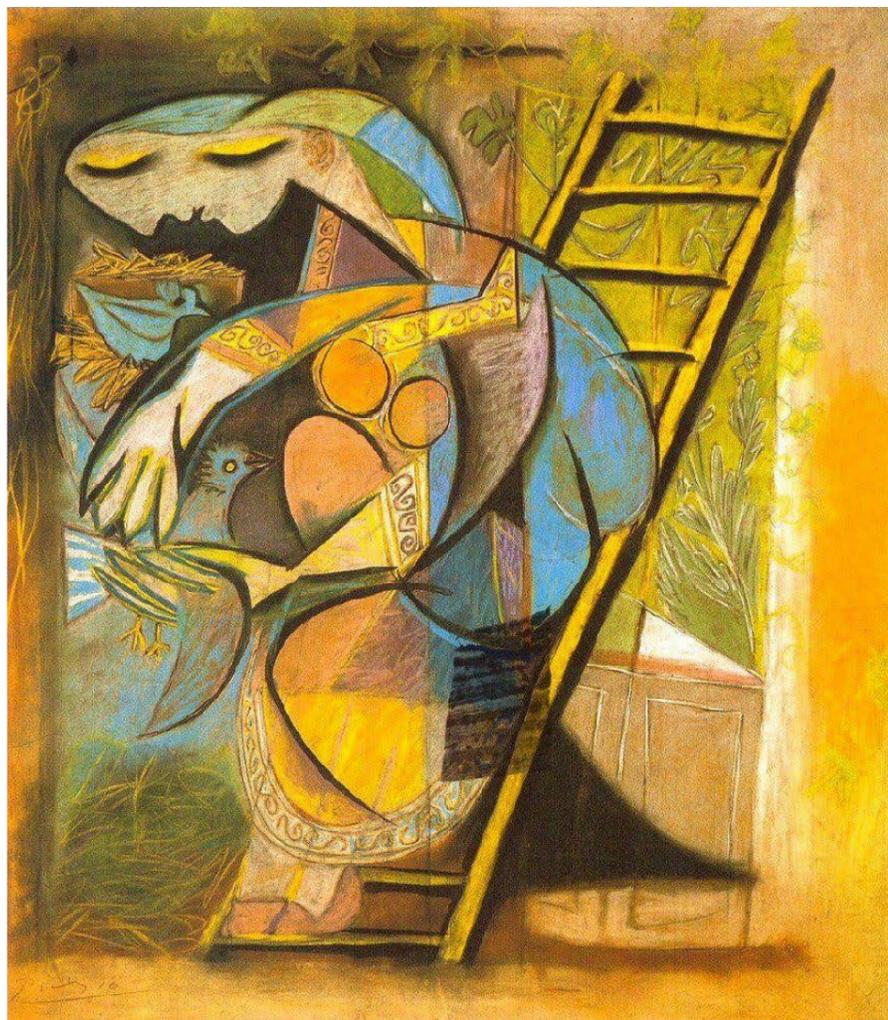


Fig. 5 Picasso, Mujer con paloma, París, 1930.

La mujer está sentada en cuclillas sosteniendo otra paloma moñuda con las dos manos con la mirada puesta en la misma. El modo de sujetarla se aproxima mucho al ortodoxo, con dos dedos sujeta las patas y con otros dos el ala izquierda abierta, mientras que la palma de la mano le sujeta la panza. Con la mano derecha le abre el ala izquierda. De esa manera le está revisando una inspección corporal, con atención concreta a las plumas de vuelo de ambas ala. Esto es fundamental en todo tipo de palomas. Las cinco primeras plumas de cada ala son las que determinan las posibilidades de volar, si una paloma las pierde o se le cortan, no puede hacerlo. Como la mayor parte de las de fantasía o exposición, las moñudas no son precisamente buenas voladoras, por lo que esto es fundamental simplemente para cuestiones

básicas como el acceso al palomar si se tienen en libertad.

La mujer con palomas es una pintura importante, en la que Picasso muestra un nuevo lenguaje una vez superado el cubismo y trascendida la etapa figurativa con inclinación clásica de los años veinte. La fuerza de los trazos centrípetos que configuran los movimientos del cuerpo de la protagonista, son consecuencia de las indagaciones en torno al proceso de representación lineal desarrollado unos años antes en pinturas en las que llegó de nuevo y por otros caminos a los límites de la abstracción. Los aprovechamientos cubistas, muy elaborados, propiciaron tal integración de principios y hallazgos creativos propios. El uso del color también es muy novedoso, los tonos azules de las dos palomas pudieran interpretarse como una referencia al de las palomas, si no fuese porque en las moñudas rara vez se da el azul limpio³⁵. Además, es el color predominante en el cuerpo de la mujer; aunque no en sus extremidades, en las que imperan los ocres, por lo que pudiera interpretarse como una licencia artística o una referencia a lo aéreo.

La postura de la paloma es muy parecida a la de *Guernica*³⁶, en París, del uno de mayo al cuatro de junio de 1937, posada en una mesa en el fondo de la composición, en el espacio libre entre el caballo y el toro³⁷. La representación lineal con trazos negros sobre un fondo gris oscuro y con poca luz la hace difícil de percibir. Según puede comprobarse en las conocidas tomas fotográficas de Dora Maar, no está prefigurada hasta el cuarto estado conocido del proceso de ejecución. Según Herschel B. Chipp³⁸ y Carsten-Peter Warncke³⁹, en esta pintura todas las figuras son víctimas genéricas del sangriento episodio. Esther Boix la pensó como una paloma con las alas rotas y la interpretó como el símbolo de la paz perdida de modo traumático⁴⁰. Christine Piot, que no habló de ésta en concreto, reconoció las tensiones que afectaban a sus pinturas en esos años⁴¹.

La similitud formal de la paloma de *Guernica* con la de *La mujer con paloma* es un tanto casual, pues en realidad representan dos momentos distintos. No está sujeta por nadie y menos aún hay quien vele por sus alas, símbolo del vuelo, de la libertad. Aunque las formas de representación guardan similitudes, la posición quebrada de una de las alas pudiera aludir a una irregularidad, y ésta a la imposibilidad de volar. La cabeza levantada y el pico apuntando

35 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. I; Op. Cit. Pág. 336.

36 Centro Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid. Óleo sobre lienzo, 349'3 x 776'6 cm. Z IX, 65.

37 MARTÍN MARTÍN, Fernando: *El Pabellón Español en la Exposición Universal de París en 1937*; Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1982, Págs. 121-141.

38 CHIPP, Herschel B: *El Guernica de Picasso*; California, Universidad de California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1988. Barcelona, Polígrafa, 1991.

39 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. II; Op. Cit. Págs. 3387-401.

40 BOIX, Esther: *Del Arte Moderno, Vol. III*; Polígrafa, Barcelona, 1993, Págs. 7-18.

41 PIOT, Christine: "1937: en torno al Guernica"; en VVAA: *Picasso Total*; Op. Cit. Págs. 308-324.

al cielo y abierto de forma exagerada, más que eso, trágica, no tienen nada que ver con la placidez de la paloma moñuda que sostiene la mujer delante del palomar. Más que emitir el sonido propio de los palomos, el arrullo, parece que grita como si fuese una persona.

Centrémonos en ese grito, pues ésta es una cualidad humana, que Picasso pudo tomar de Walt Disney, que ya había atribuido tales cualidades a los animales en el cortometraje *Steamboat Willie*, del año 1928. Si lo tenemos en cuenta, la personificación del grito permite interpretarla en el sentido negativo y aun sangriento expuesto por Herschel B. Chipp, asumido por Carsten-Peter Warncke; y como el símbolo de la paz rota que le asigna Esther Boix. Su extrema simplicidad formal es pareja a la potente capacidad expresiva que asume la representación, en este caso como sucede con todos los elementos de un cuadro cuyas excelencias formales no vamos a descubrir aquí.

La paloma como icono de la paz adquirió así una nueva dimensión como símbolo de la paz rota. La asunción de ese significado lo llevó, según Carsten-Peter Warncke, a la interpretación del pájaro cazado y devorado como símbolo de los daños sufridos por la población civil⁴², en cuadros como *Gato atrapando un pájaro*⁴³, en París, fechado el día veintidós de abril de 1939; y *Gato devorando un pájaro*⁴⁴, en Le Tremblay-sur-Mauldre, en el mismo mes de abril de 1939. Por la forma de esos pájaros, los dos pudieran ser representaciones genéricas de la paloma.

VI LA PALOMA COMO SÍMBOLO UNIVERSAL DE LA PAZ. VARIANTES PLÁSTICAS EN 1940-1953.

Hubo una época en la que Picasso tuvo alguna paloma conviviendo en su casa, o al menos en la que las sacaba de sus cajones y las soltaba en una habitación un rato a diario. Esa costumbre se ve en la pintura *El niño de las palomas*⁴⁵, en París, fechada el día veinticuatro de agosto del año 1943.

El niño está sentado en el ángulo inferior izquierdo del soporte, jugando con un sonajero y mirando al espectador. Sobre su cabeza se sitúa un cajón de palomos con una tela colgando en su extremo, con la que suelen taparse para que nada los moleste a determinadas horas del día. Las dos palomas moñudas, están sobre una silla, una en el asiento y la otra sobre el respaldo. La primera de ellas además responde a la modalidad de calzada, por las largas

plumas que le cubren las patas⁴⁶. Las dos son blancas, color típico de esta variedad en las dos opciones mencionadas. El niño no les presta ninguna atención, por el contrario, quien parece que en realidad las observa y se deleita con ello es el pintor. Las palomas moñudas, como las colipavas, con las que se relacionan, con la diferencia de la cola levantada de éstas, apenas tienen posibilidades de vuelo, de ahí que Picasso las tuviese como animales de compañía. La representación figurativa incorpora algunos elementos de procedencia cubista, como la proyección de los ojos del niño en un mismo plano; y el volteo de la cabeza de la primera, interpretado con un rayo central de visión distinto al del resto del cuerpo. Ello la diferencia de la silueta naturalista y de perfil de la segunda (Fig. 6).



Fig. 6 Picasso, El niño de las palomas, París, 1943.

Una de las primeras esculturas modeladas en la que Picasso interpretó el tema de la paloma fue *Ave (pichón)*⁴⁷, en París, en 1943. Es una interpretación naturalista simplificada de modo intenso⁴⁸, en la que dejó constancia de los rasgos fundamentales de los pichones de paloma, con un pico despejado, debido a que aún no ha definido las porras y tampoco tiene completas las pequeñas plumas de esa zona. Las boqueras indican que aún está siendo alimentada por sus padres. Sorprendentemente, Picasso mostró la misma identidad naturalista en *Paloma*, de la que sólo representó la cabeza con un recorte a mano con el papel de un mantel, en 1943.

El naturalismo fue muy intenso también en *Paloma blanca sobre fondo negro*⁴⁹, litografía fechada el día cuatro de febrero del año 1947. Picasso representó una paloma moñuda y calzada de color blanco, tuvo un gran interés por los aspectos descriptivos y no pasó por alto ningún detalle fundamental de la anatomía y el carácter de esta raza de palomas. Supuso una clara referencia para interpretaciones posteriores.

42 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. II; Op. Cit. Pág. 436.

43 Museo Picasso, París. Oleo sobre lienzo, 81 x 100 cm. Z IX, 296; MPP 178.

44 Colección Mrs. Victor w. Ganz, Nueva York. Óleo sobre lienzo, 96'5 x 128'9 cm. Z IX, 297.

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

46 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. II; Op. Cit. Pág. 449.

47 Caja de cerillas plegada, 8 cm de largo. KB 152; WS 276.

48 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Barcelona, Polígrafa, 1989, Pág. 384.

49 Museo Picasso, Barcelona. Papel vitela Arches con filigrana, 33 x 49'8 cm. MPB 70021.

La licencia creativa de Picasso en *Paloma con cara*⁵⁰, en 1948, tuvo un doble sentido, tanto por la combinación del recorte y el dibujo en una técnica mixta cada vez más frecuente⁵¹; como por la combinación de la silueta de la paloma con la cara humana inscrita en su superficie. La humanización del ave tiene un antecedente muy difundido en el cine de Georges Méliés que, en *Viaje a la luna*, en 1902, le dio a ésta tal posibilidad. Como es lógico, en este caso, el cuerpo de la paloma es el soporte de otra figuración, por lo que no procede la identificación de rasgos específicos. Ese recorte de papel tiene correlato en un dibujo análogo.

Con la anterior puede relacionarse *Paloma*⁵², del año 1948. Al menos en cuanto al procedimiento técnico, pues se trata de dos fragmentos de papel de periódico doblado y sujeto con una aguja, realizados con lápiz⁵³. La ejecución es aún más radical y sólo puede identificarse a la paloma de modo genérico⁵⁴. Por su actitud, puede pensarse que está echada en el nido o, al menos, que se encuentra en un momento de reposo.

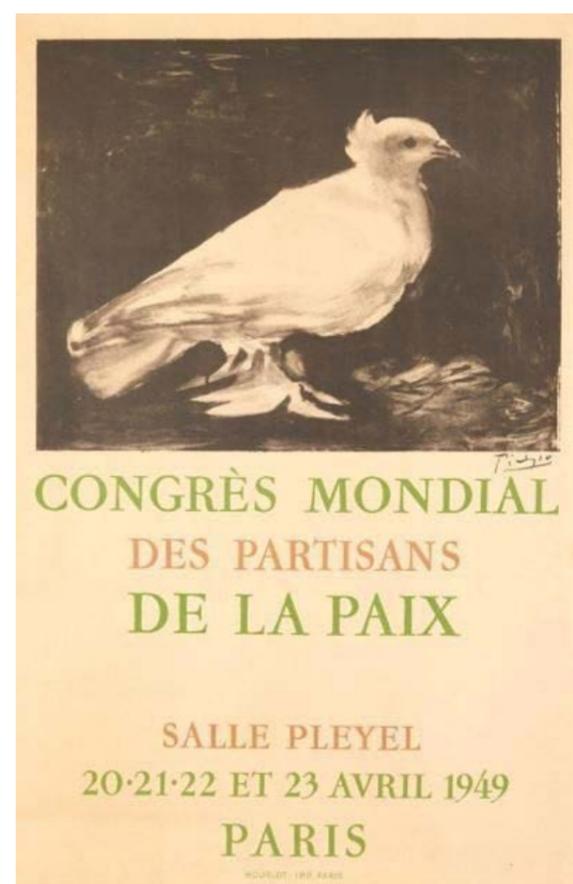


Fig. 7 Picasso, La paloma, París, 1949.

La litografía y la cerámica fueron medios que Picasso trabajó en determinados períodos de su carrera, y con una gran dedicación. En los dos medios representó la paloma de numerosas ocasiones y con propósitos y planteamientos distintos. Fue un tema tan frecuente que, en ambos casos, es necesario hacer una selección, de manera que puedan exponerse los argumentos plásticos fundamentales y las características iconográficas que las definen.

Una de las representaciones más conocidas de Picasso, *La paloma*⁵⁵, en París, fechada el día nueve de enero de 1949, sirvió para anunciar el Congreso Internacional por la Paz celebrado en la misma ciudad y año. Supuso la vuelta de Picasso a la interpretación naturalista de un ejemplar de raza. Se trata de la misma paloma moñuda y calzada de color blanco de *Paloma sobre fondo*

*negro*⁵⁶. Las sombras negras no deben interpretarse como manchas de color en el plumaje, sino como efectos de la luz en una representación en blanco y negro. El realismo de la representación es muy acusado, todo corresponde al estándar y puede decirse que es una paloma de exposición y concurso. Un bello ejemplar que mostró de perfil en un momento de reposo y atención (Fig. 7).

Con ésta se relaciona *Paloma en vuelo*⁵⁷, que presentó como cartel en el Congreso Mundial de la Paz de Sheffield en 1950. Eso la convirtió en el icono universal de la paz y en una de las obras más conocidas de toda la producción de Picasso⁵⁸. La técnica litográfica es la misma, y, muy probablemente, la paloma que sirvió de modelo también. Es una moñuda que, por la posición de las patas en vuelo, pegadas al cuerpo, no muestra con tanta claridad la condición de calzada. Aunque sólo hubiera sido por estas dos palomas, quedaría muy claro el conocimiento de Picasso sobre estos animales y las razas, y habría pasado a la Historia del Arte por su representación (Fig. 8).



Fig. 8 Picasso, Paloma en vuelo, París, 1950.

Picasso modeló *Paloma*⁵⁹, Vallauris, el día veintinueve de enero de 1953; y *Paloma*⁶⁰, también en Vallauris, el día catorce de octubre de 1953. Las dos pequeñas esculturas están modeladas en arcilla blanca cocida y parecen proceder sobre moldes que, manipulados y remodelados en fresco y reconvertidos, adquieren la nueva forma. Es una técnica escultórica novedosa y personal, que utiliza en el proceso la aportación de la cerámica que transforma con un nuevo sentido figurativo del que carecía en origen⁶¹. Las dos palomas son moñudas, habituales en casa de Picasso en la década de los cincuenta, la primera además colipava. Como están echadas, incubando, no se ven las patas. Los dos cuerpos están ahuecados, debido a la manipulación de un recipiente para obtener la forma de la paloma. Del mismo modo, la

50 Papel recortado y dibujo, 20 x 19'5 cm. WS 339.

51 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Op. Cit. Pág. 387.

52 Colección particular (Herederos de Dora Maar). Papel doblado, sujeto con una aguja y realizado con lápiz, 5'5 x 29 x 16 cm. Aprox. WS 339 A.

53 CAWS, Mary Ann: *Dora Maar, con y sin Picasso*; Barcelona, Destino, 2000, Pág. 183.

54 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Op. Cit. Pág. 387.

55 Litografía, 54'5 x 70 cm. Bloch, 583; Mourlot, 141; Rau, 414.

56 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. II; Op. Cit. Pág. 476.

57 GÜSE, Ernst-Gerhard; y RAU, Bernd: *Pablo Picasso. Die Litographien*; Stuttgart, 1988, Págs. 20-22 y Cat. N° 144-146, 159-161, 504-507, 536, 537, y 543-549.

58 WARNCKE, Peter-Carsten: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. II; Op. Cit. Pág. 474.

59 Colección Particular. Arcilla blanca cocida, 17'5 x 27 x 11 cm, fechada cerca de la base. Edición de dos ejemplares en bronce, uno sin numeración y el otro numerado 2/2, con sello de fundición: E. GODARD CIRE PERDUE. WS 473.

60 Colección Particular. Arcilla blanca cocida, 14 x 23 x 10'5 cm, fechada en la parte superior. Edición de dos ejemplares en bronce, uno sin numeración y el otro numerado 2/2, con sello de fundición: E. GODARD CIRE PERDUE. WS 474.

61 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Op. Cit. Pág. 387.

primera de ellas tiene una serie de incisiones en el buche, en el sitio que suelen tener plumas con reflejos de otros colores; y en las alas, cuyas plumas marca con desenfadado y naturalidad.

En la cerámica de Picasso habría que distinguir entre las palomas pintadas, que son parte de la composición en un soporte tal; y las modeladas a partir de bases previas torneadas, en las que aquél es el medio definitivo y éste un condicionante de la nueva forma. En ocasiones dejó que el objeto previo quedase muy visible, caso en el que la pintura fue fundamental, como sucede en *Paloma*; otras veces le dio un acabado tan escultórico que casi no puede apreciarse la procedencia y con la pintura alcanza una dimensión realista muy distinta.



Fig. 9 Picasso, Paloma en el nido con huevos, Vallauris, 1953.

Entre todas las palomas modeladas de Picasso con ese método mixto en el que transformaba objetos modelados en torno, la más importante desde un punto de vista plástico es *Paloma en el nido con huevos*⁶², fechada el día veinticinco de enero de 1953. La ejecución en un medio determinado, al que pertenece y en el que se identifica, no la excluye como auténtica escultura, entendida esta afirmación en un sentido amplio, por cuanto aporta la excelencia del modelado y la naturaleza del procedimiento empleado por Picasso⁶³. Es de nuevo una paloma moñuda, esto es, un ejemplar de postura o exhibición (Fig. 9).

Para evitar su desgaste físico y el deterioro y la suciedad en su plumaje, en muchas ocasiones los palomeros no dejan criar a ese tipo de palomos, cuando la hembra pone los dos huevos los intercambian con otra collera de recría, tarea para la que son estupendos los caserones, los picas valencianos y los mixtos más dóciles. Picasso tenía estas palomas por satisfacción personal, por ello no sorprende que no utilizara las palomas de recría y que en *Paloma en el nido con huevos* representase una moñuda en esa tesitura.

La magistral modificación de la base de cerámica asumió las posibilidades del modelado y la transformación de los volúmenes como si se tratase de la configuración de una escultura concebida con ese criterio. Un experto puede darse cuenta fácilmente; una persona no iniciada en la escultura no verá con facilidad ese proceso de transformación. El naturalismo

62 Museo Picasso, París. Arcilla blanca torneada, modelada sobre pedestal, pintada con engobe y cocida, con fecha grabada en el ala izquierda, 22 x 26 x 14'5 cm. MPP 3746; WS C 3.

63 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Op. Cit. Pág. 403.

de esta escultura es muy acusado, tanto en el tipo físico de la paloma como en los detalles del nido y los huevos. Por el aspecto fino y estilizado del buche parece una hembra, también por la expresión en tan delicada tarea; aunque hay que saber que el macho también interviene de modo asiduo en la misma.

El color blanco de la cerámica está complementado con trazos azules que incluyen las rayas en las alas que corresponderían a un palomo de ese color; sin embargo, esto pudiera ser sólo una licencia artística para animar con recursos pictóricos una escultura cuyo valor habría reconocido de inmediato, y que adquirió así un sutil y bello cromatismo, no exento de la habitual fuerza plástica del genial artista, pues las palomas moñudas suelen ser de color blanco y todas las que pintó hasta ese momento responden a esa característica.

VII EL PALOMAR DE CANNES, EN 1953-1960; Y LAS ÚLTIMAS PALOMAS, EN 1960-1973.

La escultura anterior fue la primera de una serie dedicada al tema de la cría de palomas. Picasso modeló *Palomo*⁶⁴; *Palomo*⁶⁵; y *Palomo*⁶⁶, en 1953-54. Son tres esculturas modeladas cuyas formas recuerdan a la de los anteriores trabajos con bases de cerámica. La principal diferencia, aparte esa cuestión técnica relevante, está en el tema de representación, pues en aquellos casos eran palomas incubando, y en éste se trata de pichones avanzados echados todavía en el nido⁶⁷. Se identifican por los picos abiertos por los laterales y las porras sin definir.

Lo mismo puede decirse de una segunda serie pasados unos años, de la que forman parte *Pájaro*⁶⁸; *Pájaro*⁶⁹; *Pájaro*⁷⁰; y *Pájaro*⁷¹, las cuatro esculturas en 1957, y la última fechada en Cannes el día siete de abril de ese año⁷². Las tres primeras son pichones de palomo con

64 Colección Particular. Arcilla blanca cocida, 15 x 24'5 x 11 cm. Edición de dos ejemplares en bronce, fundición Godard o Valsuani.

65 Colección Particular. Arcilla blanca cocida, 12'5 x 27 x 2 cm. Edición de dos ejemplares en bronce sin numeración, fundición Godard o Valsuani, uno en el Museo Picasso de París. MPP 349.

66 Colección Particular. Arcilla blanca cocida, 13 x 31 x 10'5 cm. Edición de dos ejemplares en bronce, fundición Godard o Valsuani.

67 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Op. Cit. Pág. 395.

68 Colección Particular. Arcilla blanca cocida, 3 x 6 x 3'5 cm. Edición de dos ejemplares en bronce, fundición Godard o Valsuani.

69 Colección Particular. Arcilla blanca cocida, 4'5 x 6 x 3'5 cm. Edición de dos ejemplares en bronce, 4'5 x 6'5 cm, fundición Godard o Valsuani.

70 Colección Particular. Arcilla blanca cocida, 5'3 x 7'7 x 3 cm. Edición de dos ejemplares en bronce, fundición Godard o Valsuani.

71 Colección Particular. Arcilla blanca cocida, fechado en la base, 5'5 x 12 x 6 cm. Edición de dos ejemplares en bronce, fundición Godard o Valsuani.

72 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Op. Cit. Pág. 396.

total seguridad, la cuarta no es tan clara, la configuración curvada del pico no lo parece; mas pudiera serlo en comparación con la segunda de las citadas. Hay que precisar que los pichones son muy parecidos en todas las razas, pues aún no tienen definido los elementos que les corresponden, como la configuración del buche, el pico y las porras, ni el tipo ni el color de las plumas.

El particular homenaje de Picasso a Velázquez con la serie de cincuenta y ocho pinturas dedicada a *Las Meninas*, en Cannes, en 1957, incluye nueve lienzos con vistas desde el desván de su residencia de La Californie, que en apariencia no tienen nada que ver con el pintor barroco; mas resultan fundamentales para aprehender el desarrollo de la serie y el nuevo interés del primero por los colores puros, intensos y brillantes.

Picasso tenía en ese desván una decena de palomas en sus jaulas, habitualmente abiertas para que pudiesen entrar y salir, así como el balcón del mismo para que también accediesen libremente al exterior. Son las palomas y los pichones que representó en las anteriores esculturas. Éstas aparecen en esos nueve cuadros⁷³: *Las Palomas*⁷⁴, el día seis de septiembre; *Las Palomas*⁷⁵, también el día seis de septiembre; *Las Palomas*⁷⁶, el día siete de septiembre; *Las Palomas*⁷⁷, el mismo día siete de septiembre; *Las Palomas*⁷⁸, también el siete de septiembre; *Las Palomas*⁷⁹, el once de septiembre; *Las Palomas*⁸⁰, el día doce de septiembre; *Las Palomas*⁸¹, segunda pintura el mismo día doce de septiembre; y *Las Palomas*⁸², los días doce y catorce de septiembre, todas pintadas en Cannes, en 1957.

En todas pueden verse los cajones abiertos colgados en alineación vertical junto a la ventana, la mayoría ocupados por palomas incubando en el nido, mientras que otras aparecen posadas en la baranda del balcón, entre los hierros de éste, e incluso en el suelo de la habitación. La soltura de las pinceladas es extrema, y los colores unas veces reales, en las palomas blancas y las negras; y otras arbitrarios, caso de las amarillas, pues no existe ninguna paloma de ese color. En el caso de las blancas, en bastantes ocasiones son simples manchas de color o la contra silueta generada sobre la base del lienzo, completada con leves toques que proporcionan la forma definitiva. Según la disposición de esas manchas o contra siluetas podemos interpretar las actitudes de las palomas, por ejemplo, cuando es circular

73 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. II; Op. Cit. Pág. 607.

74 Museo Picasso, Barcelona. Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. Z XVII, 394; MPB 70450.

75 Museo Picasso, Barcelona. Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. Z XVII, 395; MPB 70451.

76 Museo Picasso, Barcelona. Óleo sobre lienzo, 33 x 24 cm. Z XVII, 398; MPB 70452.

77 Museo Picasso, Barcelona. Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. Z XVII, 396; MPB 70453.

78 Museo Picasso, Barcelona. Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. MPB 70454.

79 Museo Picasso, Barcelona. Óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm. Z XVII, 397; MPB 70455.

80 Museo Picasso, Barcelona. Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. Z XVII, 400; MPB 70457.

81 Museo Picasso, Barcelona. Óleo sobre lienzo, 145 x 113 cm. Z XVII, 401; MPB 70458.

82 Museo Picasso, Barcelona. Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. Z XVII, 399; MPB 70456.

alude a la paloma echada y con el plumaje abierto, según la posición de las cabezas y de las alas podemos saber si duermen, comen, observan o se comunican entre sí, inician el vuelo o están en pleno vuelo. Debido a la genial simplificación técnica y formal de Picasso no puede precisarse la raza de ninguna de ellas; aunque las colas abiertas de algunas y la ausencia de buche indican la posibilidad de que fuesen colipavas.

Carsten-Peter Warncke vio en esos colores y la técnica de ejecución la influencia del fauvismo derivado de Henri Matisse, en concreto el sentido relajado del color de Raoul Dufy⁸³. Es muy cierto que Picasso conocía muy bien esa tendencia; mas también lo es que él ya había utilizado ese tipo de colores mucho antes que los dos pintores franceses, e incluso antes de instalarse en París, por influencia de pintores catalanes como Joaquín Mir y Anglada Camarasa, y, sobre todo de Vincent van Gogh. Junto a ello habría que valorar también en ese momento el incentivo del expresionismo abstracto norteamericano, sobre todo en cuestiones técnicas.

Son las mismas palomas que aparecen en *El taller*⁸⁴, en Vauvernagues, el día dos de abril de 1960. El lienzo deriva de los anteriores pintados en Cannes de la serie de *Las Meninas*, lo que indica que si Picasso no pintó de memoria, se llevó sus palomas a esta nueva localidad o montó un nuevo palomar aquí. Las dos manchas blancas y una marrón sobre la baranda representan palomas echadas y dormidas⁸⁵. Pudieran ser de cualquier raza, incluso palomas mixtas.

También pudieran serlo las que pintó en *Tres palomas*⁸⁶, en Cannes, con fecha del día dieciocho de noviembre del año 1960. En esta pintura las únicas protagonistas son las palomas, de hecho Picasso pintó el interior de un palomar, con dos comiendo, una subida en el borde del característico cuenco de cerámica y la otra a punto de hacerlo; y la tercera en el interior de un cajón de cría situado en el fondo, un pichón muy avanzado aún en el nido. La puerta abierta del palomar, con su fondo celeste, abre las perspectivas con mayor profundidad aún, circunstancia que genera tres niveles espaciales, y alivia la tendencia al plano del ámbito principal. Las palomas blancas están pintadas con gruesos trazos negros de contorno y complementos grises para la definición del plumaje, de los que prescindió en el pichón, señalado como tal con una mancha y trazos tenues grises.

Entre sus últimas palomas hay que tener en cuenta la ambigüedad de dos esculturas realizadas con recortes de papel, *Pájaro*⁸⁷; y *Pájaro*⁸⁸, las dos en Cannes, en 1961. La primera

83 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. II; Op. Cit. Pág. 608.

84 Herederos del artista. Óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm. Z XIX, 199;

85 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. II; Op. Cit. Pág. 550.

86 Óleo sobre lienzo, 49'5 x 107'5 cm.

87 Colección Particular, cartón recortado y doblado. Colección Particular, 40 x 40 x 10 cm. WS 572.

88 Colección Particular, cartón recortado, doblado y dibujado, y fechado, 27 x 40 cm. Colección Particu-

no parece que sea un palomo, la segunda pudiera serlo o no, pues físicamente no lo parece y la postura incubando sí⁸⁹. De la que no hay duda es de *Pájaro en vuelo*⁹⁰, en Cannes, en 1961. Picasso representó una paloma planeando, con las alas en uve y la cola abierta dirigiendo los movimientos. Después de tanto tiempo seguía disfrutando con su vuelo, con los movimientos ágiles y la suspensión cadenciosa en el aire aprovechando las corrientes. El original en papel recortado y plegado le sirvió para la configuración de siete ejemplares con chapas y acabado único con trazos en sus superficies⁹¹.

Es curioso que una de las últimas representaciones escultóricas de Picasso de este tema fuese *Tarro: palomo con guisantes*⁹², en Cannes, fechada el día ocho de marzo del año 1961. Fue una donación de Picasso a Lionel Prejger, circunstancia que quizás explique el tema⁹³. Puede verse en ésta un correlato de *La paloma con guisantes*, la pintura cubista del año 1912, con la que comparte iconografía y una misma carga de sentido. Es el mismo tema, aunque, como es lógico, la técnica y las formas consecuentes con muy distintas, y el cartón recortado con trazos de lápiz de color queda cerca de las instalaciones y las esculturas planas de su última época⁹⁴.

En una carta de Picasso dirigida a Juan Temboury, enviada desde Mougins a Málaga, el artista dibujó una paloma y se presentó como *el hijo de Don José Ruiz Blasco*⁹⁵. Rafael Inglada dedujo el sentido simbólico de la asociación y una relación muy afectiva respecto de la memoria de su padre. Fue una época en la que realizó numerosos dibujos, grabados y cerámicas con variaciones de las palomas que había pintado desde 1948, dos de las más significativas *Paloma con dos caras*, en 1956; y *Paloma sobre armas*, en 1962, ésta símbolo de la paz y el desarme mundial.

Una de las últimas pinturas de Picasso en la que está representada una es *Mosquetero*

lar, chapa de cobre recortada, repujada, dibujada y parcialmente pintada, 27'5 x 40 x 7 cm. WS 572 A.

89 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Op. Cit. Pág. 398.

90 Colección Particular, papel recortado, WS 577, 1. Colección Particular, chapa recortada, doblada y pintada, WS 577, 2. Colección Particular, chapa pintada de blanco y realzada con color, con la dedicatoria grabada: *Pour mona mi Lionel Prejger/Picasso/le 2.1.60*, 18'8 x 9'8 x 5 cm, WS 577 2 A. Colección Particular, chapa pintada de blanco, WS 577, 2 B. Colección Particular, chapa pintada de blanco con base cónica, WS 577 2 C. Colección Particular, chapa pintada de blanco, 19 x 10 x 4'5 cm, WS 577, 2 D. Colección Particular, chapa pintada de blanco, 19 x 10 x 4'5 cm, WS 577, 2 E. Colección Particular, chapa pintada de blanco, 19 x 10 x 4'5 cm, WS 577, 2 F. Colección Particular, chapa pintada de blanco, 19 x 10 x 4'5 cm, WS 577, 2 G.

91 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Op. Cit. Pág. 399.

92 Cartón y papel recortados, realzados con lápiz de color, fechado y firmado en el margen, 7'4 x 19'5 x 12'9 cm.

93 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Op. Cit. Pág. 399.

94 LUQUE TERUEL, Andrés: "Nueva clasificación de las esculturas planas de Picasso, en París, Vallauris, Cannes y Mougins"; Op. Cit. Pág. 355 y sigs.

95 RUEDA, Juan Francisco; y MARTÍN MARTÍN, Fernando: *Ruiz Blasco. Ruiz Picasso. Millones de palomas...*; Op. Cit. Págs. 9 y sigs.



Fig. 10 Picasso, Mosquetero con palomas, 1969.

*Personaje con pájaro*⁹⁶, en Mougins, fechado el día trece de enero de 1972. En este caso el personaje porta una espada de torero con su mano derecha y el pájaro se posa en su hombro izquierdo, de nuevo en primer plano. Puede identificarse como una paloma por las rayas cruzadas sobre sus alas, habitual en las palomas azules y las bayas; aunque en este caso se trata de una azul por la tonalidad gris del resto del cuerpo. Está representada de modo genérico, sin la mínima atención a la raza. Las patas están posadas mientras bate las alas, por lo que pudiera representar un ejercicio típico de batido; mas no es así, pues la cola mantiene el equilibrio en balancín, como corresponde al momento de posarse. Según se mire pudiera ser todo un símbolo de armonía y convivencia; y también una prueba más de dos grandes aficiones en Picasso: los toros y las palomas.

96 Ikeda Museum of 20th Century Art, Ito (Japón). Óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm. Z XXXI, 155.

97 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. II; Op. Cit. Pág. 660.

98 BERNADAC, Marie-Laure: "Los últimos cuadros"; en VVAA: *Picasso Total*; Op. Cit. Págs. 472-473.

EL PÁJARO DE BENÍN 6 (2020), págs. 76-103. ISSN 2530-9536

BIBLIOGRAFÍA:

- BAGUNYÀ, Lluís: “La formación académica y el aprendizaje: Málaga 1890-Barcelona 1897”; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Barcelona, Lunweg Editores, 1997.
- BERNADAC, Marie-Laure: “Los últimos cuadros”; en VVAA: *Picasso Total*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2000.
- BOIX, Esther: *Del Arte Moderno*, Vol. III; Polígrafa, Barcelona, 1993.
- BONET, Juan Manuel: “Barcelona, fábrica de dibujos, o el dibujo como laboratorio”; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Barcelona, Lunweg Editores, 1997.
- CAWS, Mary Ann: *Dora Maar, con y sin Picasso*; Barcelona, Destino, 2000.
- CHIPP, Herschel B: *El Guernica de Picasso*; California, Universidad de California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1988. Barcelona, Polígrafa, 1991.
- DAIX, Pierre; BOUDAILLE, Georges: *Picasso, 1900-1906*; Catálogo razonado de la obra pintada, Neuchatel, 1988.
- DAIZ, Pierre; y ROSSELET: *Le Cubisme de Picasso*, Catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1907-1916; Neuchatel, 1979.
- GRIS, Juan: Conferencia pronunciada para el Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos de La Sorbona, en el Anfiteatro Michelet, el día 15 de mayo del año 1924. Reproducida por KANHWEILER, Daniel-Henry: *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits*; París Ediciones Gallimard, 1946; Barcelona, Quaderns Crema, 1995.
- GUAL, Malén: “El primer contacto con la vanguardia en Barcelona 1899-1900”; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Barcelona, Lunweg Editores, 1997.
- GÜSE, Ernst-Gerhard; y RAU, Bernd: *Pablo Picasso. Die Lithographien*; Stuttgart, 1988.
- LÉAL, Brigitte: “El padre como maestro”; en VVAA: *Picasso Total*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2000.
- LUQUE TERUEL, Andrés: “Consideración histórica del cubismo, origen del arte cubista en Las señoritas de Aviñón y nueva valoración de la pintura cubista de Picasso”; en Zaragoza, *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, Ibercaja, 2007.
- LUQUE TERUEL, Andrés: “Nueva clasificación de las esculturas planas de Picasso, en París, Vallauris, Cannes y Mougins”; en Málaga, *Boletín de Arte*, 2009.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando: *El Pabellón Español en la Exposición Universal de París en 1937*; Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1982.
- OCAÑA, María Teresa: “Los años de la eclosión”; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Barcelona, Lunweg Editores, 1997.
- PALAU i FABRE, Josep: *Picasso vivent (1881-1907)*, Barcelona, Polígrafa, 1980.
- PIOT, Christine: “1937: en torno al Guernica”; en VVAA: *Picasso Total*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2000.
- RAFART I PLANAS, Claustre: “El rechazo a la Academia y el anhelo de modernidad”; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Barcelona, Lunweg Editores, 1997.
- RICHARDSON, John: *Picasso: una biografía*, Vol. I; Madrid, Alianza, 1995.
- RUEDA, Juan Francisco; y MARTÍN MARTÍN, Fernando: *Ruiz Blasco. Ruiz Picasso. Millones de palomas...*; Málaga, 2014.
- SPIES, Werner: *Picasso sculptor*; Stuttgart, Gerd Hatje, 1971.
- SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Barcelona, Polígrafa, 1989.
- SPIES, Werner: *Picasso sculpteur*; París, Gallimard, 2000.
- VIVES, Rosa: “Desafío en la hoja de papel”; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Barcelona, Lunweg Editores, 1997.
- VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Barcelona, Lunweg Editores, 1997.
- VVAA: *Picasso Total*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2000.
- WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. I; Colonia, Benedikt Taschen, 1992.
- ZERVOS, Christian: *Catálogo de la obra de Picasso*; París, Cahiers d'Art, 1932-1978.