

El surrealismo de Picasso: negación y nuevas aportaciones

Irene Castilla Álvarez

Universidad de Sevilla

Resumen: A la hora de hablar de la producción artística de Picasso, el gran genio del arte del siglo XX, hay que hacer mención a su libertad creadora. La búsqueda por obtener nuevos modos de expresión provocó que su producción se viera influenciada no solo por el arte del pasado, sino también por el contemporáneo. El interés por el arte de su tiempo le hizo conocer el movimiento surrealista, movimiento en el que muchos autores lo enmarcan a partir de 1925. Esta vinculación explica la realización del siguiente trabajo, puesto que, a pesar de las diversas fuentes que influyen en su obra, Picasso siempre mostró un estilo propio. Consecuencia de ello es la dualidad que existe dentro de la historiografía sobre si perteneció o no al movimiento surrealista.

Palabras clave: Surrealismo, deformación, estilo-picasso, lenguaje agresivo.

Abstract: When talking about the artistic production of Picasso, the great art genius of the 20th century, special mention must be made to his creative freedom. The search for new methods of expression influenced heavily on his production, not only by art from the past but also by contemporary art. Picasso became interested in the art of his time, which consequently allowed him to be familiar with surrealism, a movement that many authors link to Picasso since 1925. This piece of work will focus on this relationship as it studies how he always stood out for his unique style, despite all the influences on his art. A duality in historiography emerges as a result and poses a question: was Picasso really part of the surrealist movement?

Key words: Surrealism, deformation, Picasso-style and aggressive forms of expression.



Las tres bailarinas. Pablo Picasso.

1. PICASSO Y LAS FUENTES SURREALISTAS

El interés por el estudio de la producción artística de Picasso en los años correspondientes al desarrollo del movimiento surrealista se inició prácticamente a la par que el movimiento, pues el primer testimonio que evidencia las relaciones existentes entre dicho movimiento y el artista es el Primer Manifiesto del Surrealismo publicado en 1924 por André Breton. A partir de este manifiesto, la historiografía ha ido profundizando en dicha cuestión con el objetivo de hallar similitudes y diferencias entre la obra picassiana y el movimiento. A su vez, se pretende dar respuesta a las causas que provocaron el interés del artista por el nuevo arte y a otras cuestiones que se han mantenido hasta la actualidad, desarrollando así una ingente cantidad de publicaciones.

En el Primer Manifiesto surrealista, además de asentar las bases teóricas del movimiento y explicar sus intenciones, Breton enumera una serie de artistas que han tenido contacto, de manera superficial, con el surrealismo a lo largo de su producción. Entre ellos se encuentra el padre de la pintura moderna, que, a pesar de ser considerado uno de los más puros y admirados por el grupo, no obtuvo el reconocimiento de Breton al no ver en él el espíritu surrealista que tanto caracterizaba al movimiento: la supremacía del mundo interior frente a lo real.⁸⁸

Ceferino Palencia, en 1945 publica *Picasso*, libro donde describe los años 20 de su producción como un periodo complejo dentro de la historia del arte, pues lleva a cabo obras imposibles de clasificar. Defiende que la transformación de su producción se debe a su situación personal, pues por estos años la relación con su esposa Olga sufría graves problemas.

Ceferino niega la influencia surrealista en la producción picassiana de los años 20, pero, a diferencia de lo afirmado por Breton en el Manifiesto Surrealista, considera estas manifestaciones reflejo de su mundo interior. Esta afirmación explica las características de la mayoría de cuadros que Picasso realiza a partir de 1924: se aleja de las representaciones figurativas que parten de la realidad y emplea recursos expresivos como la monumentalidad, la exageración y la deformación en sus figuras.

Este nuevo método afectará al propio espectador creándole gran desconcierto ante la obra que está viendo, pues en muchos casos intentará asociarla con elementos tomados del natural. Estas características no se quedan en el campo de lo pictórico, ya que a partir de 1930 las introduce en el mundo de la escultura y la literatura.⁸⁹

⁸⁸ PELLEGRINI, Algo: *Los manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires, 1965, pp. 46-49. Trad. de BRETON, André: *Manifeste du Surréalisme*. París, 1924.

⁸⁹ PALENCIA, Ceferino: *Picasso*. Madrid, 1945, pp. 81-236.

En 1950, el historiador J. Antonio Gaya Nuño publica una monografía del artista donde establece la fecha de 1932 como fecha a tener en cuenta dentro de su producción, pues es donde se dan los mejores ejemplos de pintura vinculada con el surrealismo. A pesar de esto, Gaya Nuño continúa afirmando que las relaciones entre el surrealismo y el artista malagueño se llevaron a cabo de manera superficial, es decir, nunca llegó a conectar con todos los aspectos del movimiento. Esta superficialidad, ya mencionada por Breton en su manifiesto, se explica a través de una clara diferencia: mientras que Picasso mostraba la realidad tal y como la percibía, los surrealistas jugaban con las formas para crear así diferentes significados y engaños. A pesar de esta diferencia, tuvieron en común el interés por lo taurino; esto explica que, a nivel iconográfico, los representantes del subconsciente sí tuvieran influencia en el artista, puesto que le aportaron la iconografía del Minotauro.⁹⁰

Años más tarde, en 1958, el historiador del arte W. Boeck dedica en su libro *Picasso* un apartado a esta cuestión donde mantiene la idea de que la producción picassiana refleja influencias de los nuevos procedimientos artísticos surrealistas. Sin embargo, la fecha de partida es 1927, a diferencia de Breton, quien ya hablaba de estas relaciones en 1924. Al igual que Gaya Nuño, apuesta por la fecha de 1933 como la que mejor manifiesta esas relaciones, y afirma que este periodo culmina en 1937 con el desarrollo del *Guernica*.

A pesar de que Boeck establece el origen y el final de esta influencia, afirma que no es posible analizar una evolución surrealista en la producción picassiana porque solo se considera un periodo de experimentación.

Boeck aporta nuevas diferencias y similitudes entre la obra picassiana y la surrealista y reafirma lo mencionado anteriormente por Ceferino Palencia: Picasso toma de los surrealistas la metamorfosis de la forma para sus creaciones, es decir, la sustitución de partes de cuerpo humano por otras para crear seres complejos y heterogéneos. Esta manera de componer, creada por Max Ernst, recibe el nombre de *frottage* y también es utilizada por Picasso. No obstante, en él participa la razón para componer, por lo que no tiene la misma intención que los surrealistas. Debido a esto, se puede decir que rechaza la base de la creación surrealista: la pintura automática y el mundo de los sueños.⁹¹

Siguiendo con estas nuevas aportaciones, el crítico de arte Herbert Read proporciona un dato significativo relacionado con la introducción del artista en el movimiento: concibe la obra *La danza* (Lám III) de 1925 como la primera que evidencia la tendencia surrealista, al reflejar una fuerza descontrolada y una colocación arbitraria de los elementos que componen el cuadro. A pesar de dicha arbitrariedad, Read recupera la idea ya mencionada anteriormente

⁹⁰ GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Picasso*. Barcelona, 1950, pp. 22-25.

⁹¹ BOECK, Wilhelm: *Picasso*. Barcelona, 1958, pp. 205-230.

por otros autores: los elementos proceden de la naturaleza, parten de una realidad.

Esta afirmación rápidamente se desmorona al comentar la obra *Figura* de 1928. Esta presenta tal transformación y fantasía que autores como Alfred Barr afirman la influencia de Miró o Yves Tanguy, artistas plenamente surrealistas. A su vez, los símbolos empleados en dicha representación se ponen en relación con el «inconsciente colectivo» de Jung, por lo que se relaciona con esa idea surrealista de crear un arte anónimo e individual.

Por otro lado, Read menciona las temáticas más características de la producción picassiana de estos momentos: el amor, el sexo, la pasión, la muerte, la violencia desenfrenada... temas que proceden del inconsciente del artista sin dejar de ser plenamente consciente en sus actos artísticos.⁹²

En 1970, el historiador del arte Hans Jaffé niega la relación entre la *La danza* de 1925 y los presupuestos surrealistas, pero sí confirma el contacto entre el artista y el padre del surrealismo en tales fechas.

El hecho de que la producción picassiana de estos momentos y las obras surrealistas compartan significado se explica atendiendo al contexto del momento, dado que entonces se impone en el arte una visión pesimista de la sociedad.

A pesar de no mostrar esa influencia en 1925, Hans Jaffé menciona el cambio que se evidencia en la producción picassiana de estas fechas, es decir, la transformación de los cuerpos humanos. Junto a esto, utiliza un nuevo recurso compositivo basado en la eliminación del espacio para mostrar así sensación de encarcelamiento en sus figuras. Estas innovaciones se aprecian tanto en sus obras pictóricas como en las esculturas realizadas a partir de 1930.⁹³

Werner Spies, en 1971 publica un libro, *La escultura de Picasso*, donde lleva a cabo un análisis de toda la obra escultórica del artista malagueño. Resulta interesante mencionar los datos que aporta sobre la escultura fechada en torno a estos años 20 y 30, ya que resultan de interés para este análisis de la influencia surrealista en Picasso.

Señala que a partir de la década de los 30 la producción escultórica de Picasso adquiere una mayor importancia. Durante estos años experimenta varias maneras de expresión, y una de ellas se vincula con el movimiento bretoniano: las «esculturas metamórficas». En dichas esculturas, Picasso recurre a las formas ya empleadas en el campo de la pintura.

Esta nueva expresión se podría relacionar claramente con la tendencia surrealista, pues las deformaciones son esenciales en el movimiento. Sin embargo, la diferencia radica en

92 READ, Herbert: *Breve historia de la pintura moderna*. Londres, 1959, pp. 140-160.

93 JAFFÉ, Hans L.: *Pablo Picasso*. Barcelona, 1970, pp. 26-29.

que en dichas esculturas nunca se pierde la referencia formal, es decir, la escultura parte de la realidad, las formas tienen significado y no parten del inconsciente, como sí ocurre con las obras surrealistas. Debido a esta aclaración, Spies ve un gran equilibrio formal en las esculturas, pues Picasso realiza obras partiendo de la razón.

Dentro de las deformaciones, Spies señala la disminución de la cabeza frente al resto del cuerpo. Esta transformación figurativa la explica Brassai, quien informa de que por estos años Picasso ya contaba con una figura de la Venus de Lespugue, ejemplo de figura prehistórica. Junto a este tratamiento formal, otra característica que se aprecia en la serie de *Cabeza de mujer* (Lám XV) de 1932 es la técnica de modelar, de manera independiente, las diferentes partes que tiene una figura o un rostro. Con esto, crea grandes simplificaciones que van a ser reproducidas también en su producción pictórica.

Otro elemento que, según Spies, es común en su producción escultórica y pictórica de estos años es la utilización de una misma forma con diferentes significados. Este hecho ya se aprecia en obras anteriores al movimiento surrealista, como en *Bodegón* de 1914.⁹⁴

Poco tiempo después, en 1974, el artista e historiador del arte John Golding aporta datos significativos en el apartado «Picasso y el surrealismo» del libro *Picasso 1881/1973*. Recupera esa idea reflejada por Breton en su manifiesto de que Picasso nunca tuvo un contacto pleno con el surrealismo. Sin embargo, afirma que Picasso siempre fue considerado un referente para el grupo. Esta primera idea la defienden otros muchos autores como William Rubin, Michel Leiris o el propio Picasso en 1945. No obstante, este último sí confirmó la presencia del surrealismo en su producción de 1933.

Los surrealistas vieron en Picasso un modelo a seguir porque sentían gran admiración por los planteamientos empleados por el artista en su etapa del cubismo sintético. Además de esto, la variedad técnica y los pensamientos formales conectaban en cierta medida con las ideas promulgadas por el grupo. Ambos utilizaron la sustitución de objetos por otros por el hecho de tener la misma forma. Sin embargo, mientras que los surrealistas llevan a cabo estos cambios y no informan al espectador, Picasso siempre determina cómo se tiene que mirar la obra.

Como ya había mencionado H. Read en 1959, la figura del psicoanalista Jung es importante para comprender la obra picassiana, pues este afirma que la producción de Picasso ha sufrido cambios hasta abandonar por completo la forma y el mundo exterior para profundizar en el subconsciente. A pesar de ello, esta introducción a lo onírico no se da de la misma manera

94 SPIES, Werner: *Esculturas de Picasso*. Barcelona, 1971, pp. 73-102.

que en los surrealistas, considerando que Picasso nunca entendió el mundo de los sueños como algo primordial. Este entró en el universo surreal al cuestionarse todo su arte anterior; pretendía buscar nuevas soluciones y las encontró en el nuevo movimiento creado.

La importancia de Jung también radica en que se convirtió en un partidario del movimiento y, por consiguiente, los surrealistas comenzaron a mostrar cierto interés por lo primitivo. Esto influyó en Picasso, quien recuperó esas formas a partir de 1925.

H. Read afirma que Picasso empleará a lo largo de su producción una serie de procedimientos técnicos vinculados con los miembros del surrealismo: reducción de la cabeza humana, dibujos realizados mediante trazos rápidos que se relacionan con el automatismo o temática con un marcado carácter sexual donde la cabeza se convierte en la representación de órganos sexuales.

Estos nuevos avances y procedimientos técnicos en la obra de Picasso hicieron que muchos artistas contemporáneos vinculados con el movimiento lo tomaran como modelo. Entre ellos se encuentran Ernst, Masson o el propio Miró, quien también influyó en la pintura del artista malagueño. Este último le aportará nuevas fuentes vinculadas al arte primitivo y al erotismo procedentes del arte neolítico, del jeroglífico de Padua, etc.

De nuevo se acude a la idea de que toda esta renovación formal es consecuencia de su propia vida personal y esto explica que su producción literaria también presente influencias surrealistas, pues este se dedicó a la poesía tras su divorcio con Olga.⁹⁵

Pierre Cabanne, en 1982 hace referencia a *Mujer en camisa en un sillón* de 1913 como una de las obras precedentes del surrealismo picassiano, obra muy venerada por el grupo. Mantiene que no será hasta 1924 cuando el contacto con el grupo se consolide, pero proporciona un dato significativo: la negación del propio Picasso a pertenecer al grupo. Este solo afirmó su relación con el grupo de Breton al hablar de su serie *Minotauro* de 1933.

Por otro lado, tal y como han mencionado anteriormente autores como W. Boeck, Hans Jaffé o J. Golding, la presencia de Picasso en el mundo surrealista se reafirma debido a su constante uso de protagonistas totalmente heterogéneos, arbitrarios y orgánicos. De la misma manera, se incide en la idea de que la temática violenta que emplea ahora se debe a su vida privada, a su relación con Olga y sus enfrentamientos domésticos.⁹⁶

Ya en 1988 se establecen de manera cronológica las diferentes etapas artísticas de Picasso, confirmando que su producción surrealista se enmarca entre 1925 y 1940.

95 GOLDING, John: «Picasso y el surrealismo»; en PENROSE, Roland; GOLDING, John (Eds.), *Picasso 1881/1973*. Barcelona, 1974, pp. 77-121.

96 CABANNE, Pierre: *El siglo de Picasso. II. La Metamorfosis*. Madrid, 1982, pp. 199-248.

Es en esta fecha cuando Picasso comienza a experimentar, como ya se ha mencionado anteriormente, con deformaciones y descomposiciones en la figura humana. Estas características no lo relacionan de manera directa con lo surreal, pero sí será determinante en su producción durante estos años, de forma que refleja una gran libertad creativa haciéndole conectar con lo onírico y el subconsciente erótico.⁹⁷

En 1990, Ingo F. Walther publica *Picasso 1881-1973: El genio del siglo*, donde establece una cronología aproximada de la producción surrealista picassiana. Afirma, por un lado, que la obra *Mujer con flor* (Lám XX) de 1932 refleja esos nuevos procedimientos surrealistas al mostrar esa dualidad a la hora de representar los objetos y, por otro lado, considera la obra *Bañistas* de 1937 su última manifestación puramente surrealista.

En otro orden de cosas, se define el nuevo *alter ego* del artista malagueño, el minotauro, figura primordial en el pensamiento surrealista. Esto ya lo habían afirmado autores anteriores como J. Antonio Gaya Nuño en 1950.⁹⁸

Dos años más tarde se publica, por parte de la Consejería de Cultura de Andalucía, *Picasso Clásico*, libro donde se pone de manifiesto la influencia de la cultura grecorromana en la obra picassiana a partir de los años 30. Interesa porque aquí se reafirma el cambio que sufre la producción respecto a la anterior y se relaciona con una ruptura con la naturaleza para vincularse, de manera metamorfoseada, con la forma. De nuevo se acude a su vida privada para explicar tales cambios, concretamente al conocimiento de Marie-Thérèse. Por otro lado, se niega que la temática del minotauro proceda del surrealismo, ya que no solo proporciona diferencias entre ellos, sino que afirma que el minotauro picassiano es de origen clásico.⁹⁹

El escritor y periodista Daniele Boone, en 1993, trata en su libro dedicado a Picasso la vida del pintor manifestando que la etapa iniciada en 1925 se considera una de las peores épocas de su vida. Ahora Picasso inicia un nuevo recorrido en su producción, recorrido que estará marcado por su desvinculación con la armonía y el buen gusto.

En este contexto, las ideas surrealistas vinculadas con el sueño y lo onírico le atraen; adquiere una mayor libertad pero no consigue acercarse al movimiento tal y como lo hacían los surrealistas, pues este, a pesar de que transforma y metamorfosea, siempre juega con objetos reconocibles. Este acercamiento se podría vincular también a la recuperación de lo primitivo y lo sexual, aunque realmente se encuentra conectado con su vida privada.¹⁰⁰

97 JANÉS, Clara (Dir.): *Picasso. Los genios de la pintura española*. Madrid, 1988, pp. 10-12.

98 WALTHER, Ingo F.: *Pablo Picasso 1881-1973: El genio del siglo*. Alemania, 1990, pp. 58-62.

99 BAER, Brigitte: «Creatividad, Mitos y Metamorfosis en los años treinta»; en TINTEROW, Gary, *Picasso Clásico*. Sevilla, 1992, pp. 111-113.

100 BOONE, Daniele: *Picasso. Grandes maestros de la pintura moderna*. París, 1993, pp. 23-32.

En 1997, Carsten-Peter Warncke establece las diferencias y similitudes que existen entre la producción artística de Picasso y la del grupo surrealista. Afirman que entre 1925 y 1936 la forma adquiere un gran protagonismo en la obra escultórica y pictórica del pintor malagueño frente a su producción anterior, pues ahora se muestra como enigma dentro del cuadro. A su vez, está totalmente libre de significados, es decir, es el propio artista el que atribuye los contenidos.

Esta nueva concepción de la forma se vio apoyada por un nuevo movimiento artístico, concretamente la relación que se establece entre ambos se manifiesta en el tratamiento de la forma y en la concepción de la misma como un elemento libre frente al contenido. A pesar de estos contactos, hubo enfrentamientos por ambas partes hasta el punto de que Picasso negó, en 1933, cualquier tipo de influencia procedente del grupo.

Dejando a un lado estas relaciones, Warncke refleja la diferencia de intenciones entre el grupo y Picasso: este utiliza títulos que aluden a objetos de la realidad en obras creadas con elementos arbitrarios para que el espectador, a través del intelecto y la reflexión, pueda encontrar en el cuadro las formas que se expresan en dicho título. Frente a este, los surrealistas se apoyan al completo en lo irracional. Lo importante para ellos es la emoción que se expresa mediante la forma; a través de esta se pretende que el artista reflexione sobre sí mismo y su mundo interior.

En esta última afirmación también se encuentran diferencias respecto a la obra de Picasso, ya que pretende que el espectador reflexione sobre el arte y no sobre su persona. Esto lo consigue porque proporciona un contenido inteligible a la forma, a diferencia de los surrealistas. Es decir, en Picasso la forma se encuentra en relación con el mensaje que se quiere transmitir; la forma y el contenido se tratan de manera tradicional, frente a los surrealistas, que utilizan la forma para esconder el sentido original del mensaje. Por ello, hay diferencias también a la hora de titular las obras.¹⁰¹

Valeriano Bozal, en 1999 manifiesta que la agresividad proyectada en las obras de Picasso tras su periodo clásico no solo se muestra en pintura, sino que también cuenta con ejemplos escultóricos. Una clara evidencia de ello es *La mujer en el jardín*, escultura realizada entre 1929-30.

En dicha escultura se reconocen elementos tomados del surrealismo, como pueden ser la dualidad, el juego que se lleva a cabo entre la fisonomía femenina y el insecto (representando así lo erótico)... Los mismos procedimientos formales que utiliza en esta escultura se pueden encontrar en la obra pictórica *Mujer del sillón rojo* (Lám XVIII).¹⁰²

101 WARNCKE, Carsten-Peter: *Picasso*. Colonia, 1997, pp. 305-365.

102 BOZAL, Valeriano: *Picasso*. Madrid, 1999, pp. 35-40.

En esta misma fecha de 1999, Matisde Battistini escribe para la colección Art Book un libro dedicado a la figura de Picasso. Aquí no aporta grandes novedades respecto a las publicaciones anteriores, pues de nuevo señala como causa principal del cambio formal la propia vida personal del artista, la inestabilidad familiar. Esta inestabilidad provocó una ruptura con su pintura anterior y una búsqueda de un lenguaje nuevo, un lenguaje que fuera capaz de reflejar la rabia sufrida por el pintor. Esto hizo que se apoyase en el lenguaje surrealista a nivel iconográfico.¹⁰³

Rafael Jackson, en su libro publicado en el año 2000, refleja el acercamiento de Picasso con lo surreal a través del análisis de una serie de obras que se consideran una aproximación a dicho movimiento.

Establece un análisis exhaustivo de la obra *La danza* de 1925, ya que la considera la primera vinculada con dicho movimiento y la que utilizaron los surrealistas para afirmar la presencia del malagueño en el mismo. Aquí introduce una serie de novedades que se mantendrán a lo largo de su producción y que ya se han mencionado anteriormente, como la creación de la imagen a través de la utilización de elementos contrarios, pero, al igual que afirman Warncke en 1997, las formas no están alejadas del tema o contenido. R. Jackson da una explicación al hecho de que la forma se vincule con el contenido del cuadro: la relación de Picasso con los objetos del mundo primitivo.

Otro elemento muy discutido, que muchos autores han querido vincular con el surrealismo en la obra de *La danza*, es la representación de una sombra a la derecha del lienzo (Pichot, amigo fallecido de Picasso), que ha originado diferentes teorías que de nuevo establecen relaciones entre Picasso y el surrealismo.

En cuanto al uso de la sombra, hay que mencionar la importancia que adquiere esta en el movimiento, pues se convierte en un símbolo gracias a Picasso y Duchamp. En el caso de Picasso, el recurso formal de la sombra ya se veía con anterioridad en obras clásicas, pero su culmen se refleja en obras pertenecientes a esta etapa surrealista como es *El taller de la modista*. Estas sombras también las introduce en su producción escultórica remitiendo así al concepto surrealista de «artista como vidente»¹⁰⁴ mencionado por R. Jackson.

Siguiendo con el análisis de *La danza*, R. Jackson habla sobre el concepto de *umbral* que también se relaciona con la poética surrealista. El término *umbral* hace referencia a la ventana que aparece en el cuadro. Esto se relaciona con la idea de la ventana de Breton [permitía entablar relaciones entre el mundo exterior (racional) e interior (irracional)]. El

103 BATTISTINI, Matisde: *Picasso*. Milán, 1999, pp. 108-112.

104 JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado*. Madrid, 2000, p. 26

propio Jackson llama a este espacio «*interior exteriorizado*»¹⁰⁵.

Siguiendo los modelos primitivos que ya había iniciado en 1907 con *Las Señoritas de Aviñón*, en *La danza* se observa esa influencia de las máscaras tribales del arte primitivo que también interesó mucho al grupo surrealista Documents, pues estos se interesaron principalmente por la cultura africana. La importancia de los cuerpos en este cuadro o en la *Crucifixión* de 1930 también refleja una clara influencia de tal grupo surrealista; así lo refleja Bataille en *Soleil pourri*, publicación de la revista Documents.

Otra similitud que R. Jackson encuentra entre Picasso y el surrealismo es la aceptación del mito de la mantis religiosa. Los surrealistas, al crear espacios oníricos e irreales, se apoyan en muchos casos en el mito e incluso crean los suyos propios. Eso es lo que pasa con el mito de la mantis, la cual se ha llegado a entender como un sinónimo de hiperfeminidad en términos de Claude Maillard-Chary¹⁰⁶. Al igual que habían hecho los surrealistas con la imagen de Germaine Breton (la dotaron de grandes ojos, boca y carácter agresivo), Picasso trata de la misma manera a sus figuras femeninas.

El mito de la mantis religiosa y de la «vagina dentada» tal y como lo menciona R. Jackson aparece en otros muchos cuadros de Picasso, como por ejemplo en *La bañista sentada* de 1930. Aquí aparece otro elemento que lo relaciona con miembros del surrealismo como Dalí: la introducción de elementos relacionados con los crustáceos que también se aprecia en obras como *Bañistas en la playa*.

Dejando a un lado el análisis de las obras, R. Jackson plantea la reaparición del camuflaje cromático en la obra de Picasso (había aparecido con anterioridad en el cubismo). El cuadro que mejor representa esta recuperación del camuflaje es *Instrumentos musicales sobre una mesa*. Este cuadro, junto a otros muchos, fue vinculado con el surrealismo a través de la publicación *Picasso and Surrealism* de John Golding. Concretamente, este lo relacionó con el automatismo, pues las obras de Picasso están en continuo cambio y, de esta manera, se establecía una relación con dibujos de Masson o Miró. Este automatismo se relacionó con los desdoblamientos de la obra picassiana que recuerdan al *frottage* surrealista. R. Jackson defiende que el dibujo lineal de Picasso también coincide con estas ideas de lo surreal.

A la hora de tratar obras como *Naturaleza muerta sobre un velador*, Jackson hace referencia al carácter simbólico que adquiere la fruta en obras surrealistas como las de Salvador Dalí. A través del uso de la fruta, muchos surrealistas representaron a la mujer con carácter erótico. Lo característico está en que Picasso había llevado a cabo estas composiciones años antes que los propios surrealistas. Por lo tanto, se anticipa.

105 *Ibidem*, p. 30

106 *Ibid*, p. 52.

Esta última obra junto a otras realizadas entre 1931-33 no obtuvieron el visto bueno por parte del padre del surrealismo, André Breton; sin embargo, R. Jackson sí lo encaja en este, ya que relaciona el camuflaje cromático picassiano con el concepto de *belleza convulsa* bretoniano.

Siguiendo con la serie de naturalezas muertas, hay que destacar que en muchas de estas, como por ejemplo en *Estudio de cabeza de yeso*, se introducen otros elementos surrealistas que se vinculan a artistas como André Masson, cuando ilumina los objetos desde la parte de atrás del cuadro, o Dalí, que copiará cuadros de Picasso en su época vinculada a Lorca.

A partir de 1929, Picasso dejó de considerarse el foco principal del surrealismo ortodoxo para ser sustituido por Dalí, el cual había participado junto a Luis Buñuel en el film *Un perro andaluz*. A pesar de esta ruptura, las relaciones entre ambos se mantuvieron y, en el caso del grupo Documents, hay que destacar que el propio Leiris afirmó en un escrito que Picasso no era surrealista, porque siempre partía del tema para sus composiciones. Frente a M. Leiris, en 1926 Breton afirma textualmente «Picasso vino al surrealismo», haciendo referencia a un sus *Guitarras* realizadas en ese mismo año.

La influencia o vinculación con el surrealismo no solo se aprecia en las obras pictóricas del genio del cubismo, pues R. Jackson evidencia la relación entre las esculturas de cuerpos despellejados y desollados del surrealismo con la obra *Bustos de mujer*.

Como se ha indicado anteriormente, la figura de Dalí eclipsó a Picasso y esto hizo que el pintor malagueño desapareciera de las publicaciones de los surrealistas. Fue a partir de 1932 cuando volvió a entablar relaciones con Breton y, de esa manera, Picasso entró de nuevo en contacto con el surrealismo a través de la revista *Minotaure*. El nombre de la revista no pasó desapercibido en la producción artística de Picasso y esto hizo que llevase a cabo una serie de dibujos de carácter erótico-agresivo que conecta con obras surrealistas de Alberto Giacometti entre otros.

El análisis de la serie del *Minotauro* es importante, pues se considera un proceso iconográfico que culmina en el *Guernica*. Con esta afirmación, se da por hecho que dicho cuadro presenta rasgos formales procedentes del surrealismo y de toda la evolución pictórica picassiana posterior a los años 25.¹⁰⁷

Años después, Maldonado Eloy-García dedica varios capítulos a estas cuestiones comentadas con anterioridad. En su libro recupera, por un lado, la idea de que Picasso se puso en contacto con el surrealismo de la misma manera que rompió con la etapa rosa en 1906 para introducirse en el mundo del cubismo. Es decir, el carácter insaciable y el deseo de

107 JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado...*, op. cit., pp. 19-219.

renovación artística fueron las claves de estos contactos. Además, incorpora un dato nuevo en relación a la fecha de aparición de las primeras manifestaciones surrealistas en la obra del artista, pues Maldonado Eloy-García menciona la obra *Dos mujeres corriendo en la playa* de 1922 (Lám II) como un claro precedente de dicho movimiento.¹⁰⁸

La doctora y profesora de historia del arte Violeta Izquierdo, en 2009 divide la producción picassiana comprendida entre 1925 y 1930 en dos grupos con influencias surrealistas:

- El primer grupo viene protagonizado por la obra *El estudio* de 1927 y en ella se evidencia la simplificación y descomposición cubista de la figura a través del uso de la línea y la introducción de esas nuevas deformaciones mencionadas con anterioridad.
- El segundo grupo se caracteriza por la introducción de una nueva temática: mujeres en la playa. Picasso, a partir de 1929, va a usar esta iconografía para introducir las deformaciones con otra gran cantidad de influencias combinando así diferentes elementos y estilos artísticos.

En otro orden de cosas, la doctora Izquierdo hace mención a la temática picassiana del momento y, coincidiendo con H. Read, menciona el amor y la crueldad como *leitmotiv* de su producción, coincidiendo así con los propios surrealistas.¹⁰⁹

2. PICASSO: BIOGRAFÍA Y APRENDIZAJE ARTÍSTICO HASTA LA DÉCADA DE LOS 30.

La introducción de Picasso en el panorama artístico del siglo XX supuso una renovación del arte del momento. El empleo de nuevos planteamientos formales y procedimientos técnicos por parte del artista ha provocado que muchos autores lo consideren el precursor de muchas de las técnicas empleadas por los surrealistas. Este hecho, unido a la relación que se establece entre la agresividad y la violencia de estos años y sus circunstancias personales, explica el desarrollo del siguiente apartado.

Este análisis facilitará el comentario de obras que se llevará a cabo en apartados posteriores, ya que en este se pretende hacer un recorrido por los distintos planteamientos formales que el artista empleará a lo largo de su producción, sus influencias más destacadas en relación al tema que nos concierne y los principales hechos biográficos que marcaron su producción.

A modo de introducción biográfica¹¹⁰, es oportuno destacar que Pablo Ruíz Picasso nació en Málaga, el 25 de Octubre de 1881 y fue el primer hijo del matrimonio formado por José

108 MALDONADO ELOY-GARCÍA, Juan: *Picasso único: juicio a un genio en rebeldía*. Málaga, 2003, pp. 59-200.

109 IZQUIERDO, Violeta: *Arte contemporáneo II (1910-1990)*. Madrid, 2009, pp. 229-230.

110 RICHARDSON, John: *Picasso, una biografía. Volumen I: 1881-1906*. Madrid, 1995, pp. 48-90.

Ruiz Blasco y María Picasso López.

De manera breve, es oportuno mencionar que su padre fue pintor y profesor de arte en la Escuela de Málaga. Los múltiples traslados de este permitieron a Picasso viajar por España conociendo los diferentes ambientes, hecho que quedará reflejado en su producción desde época temprana. Por otro lado, José mostró gran interés por la tauromaquia y las palomas, temáticas que también invadirán la producción del artista.

En cuanto a su madre, Picasso heredó, para su desgracia, el carácter jovial y alegre de esta. Este carácter y porte heredado de la figura materna provocará posteriormente la creación de figuras monumentales¹¹¹ reivindicando así a su padre, a su esbeltez. El mismo Picasso afirmó que sentía envidia del carácter de su padre frente al dicharachero y espontáneo de su madre.

El interés de Picasso por el dibujo se refleja, como bien afirma su madre¹¹², prácticamente desde su nacimiento. Este va a ser capaz de captar y retener en su memoria todo aquello que ocurre a su alrededor con el objetivo de poder plasmarlo posteriormente en sus dibujos. De esta manera, desde sus primeros dibujos muestra una experimentación con la forma que le permitirá llevar a cabo nuevas maneras de expresión. Como afirma P. Cabanne, desde muy pequeño ya muestra una característica constante durante toda su vida artística: la representación de su vida personal a través de sus lienzos y dibujos.¹¹³

De sus primeros años de vida, poco se conserva en relación a sus dibujos. Sí podemos destacar un modo de crear un tanto característico¹¹⁴ que podríamos vincular con el automatismo surrealista posterior. Esta forma tan particular de llevar a cabo sus dibujos ha sido comentada por Sabartès, el cual dice lo siguiente: «Como si dibujara algo que tuviera ya trazado de antemano»¹¹⁵. Además de estos dibujos, Picasso comenzará desde muy joven a experimentar con papeles recortados, usando la misma técnica automática descrita por Sabartès.

A la edad de 10 años Picasso se muda a La Coruña debido a un traslado que le conceden al padre para trabajar como profesor de dibujo. Estos años en La Coruña son tristes para la familia Ruiz Picasso¹¹⁶, ya que se desarrolla un hecho significativo: la muerte de su hermana

111 Picasso utilizará a lo largo de su producción recursos como la desproporción o la monumentalidad para representar sus figuras. Este hecho se apreciará en su época «surrealistas». RICHARDSON, John: *Picasso, una biografía. Volumen I...*, op. cit., p.49.

112 PENROSE, Roland: *Picasso. Vida y obra*. Madrid, 1958, p. 13.

113 CABANNE, Pierre: *El siglo de Picasso...*, 74. t., 995. *بينيتو* Veen I. 1881-1906 je izaba un dibujo viajar pornja. estos ., pues se pretende analizar la biograf mucho mckson cua op. cit., p.35.

114 Jaime Sabartès es el primero en hacer alusión al modo de trabajar de Picasso en estos primeros años: de un solo trazo realizaba un dibujo. Tras esto, realizaba el mismo pero lo empezaba desde un punto de vista diferente. Por lo tanto, a través de un sistema intuitivo, llegaba a realizar obras completamente coherente. Véase RICHARDSON, John: *Picasso, una biografía. Volumen I...*, op. cit., p.31.

115 CABANNE, Pierre: *El siglo de Picasso...*, op. cit., p.33.

116 Picasso sintetiza su época en La Coruña con la siguiente frase: «Ni Málaga, ni toros, ni amigos, ni nada de nada». *Ibidem*, EL PÁJARO DE BENÍN 6 (2020), págs. 104-151. ISSN 2530-9536

Conchita. El fallecimiento de su hermana, además de convertirse en elemento principal de su producción, que fue el motivo que causó la identificación con la figura del minotauro años después, según señala J. Richardson.¹¹⁷

Por estos años, el joven Picasso ingresa en la Escuela de Bellas Artes de Galicia. Esta formación le permitió mejorar su técnica de dibujo y llevar a cabo obras copiadas de modelos en yeso. A pesar de esta formación académica, Picasso siempre llevó a cabo obras creativas.

A modo de anécdota, resulta interesante para comprender la producción picassiana de finales de los años 20 el hecho de que en 1891 Picasso conociera el desnudo femenino en una de las casetas de las playas gallegas. Este momento de su vida sería posteriormente plasmado en multitud de dibujos y cuadros¹¹⁸. De estos años gallegos, es destacable mencionar los dos primeros cuadernos de dibujo que se conocen del joven artista. Ambos presentan retratos familiares, paisajes... siempre tomados del natural¹¹⁹.

A partir de 1895, como consecuencia de un traslado de su padre, Picasso se encuentra en Barcelona realizando estudios en la Lonja. Estos estudios, igual que los realizados en Galicia o los llevados a cabo posteriormente en la Academia de San Fernando de Madrid, no interesarán al joven artista y provocará una desvinculación con la educación artística.

Por estos años, se adentra en la pintura costumbrista que se estaba llevando a cabo en el país y, de esta manera, se adentra en la temática religiosas. Aquí tenemos que hacer referencia a cómo trata la figura de Cristo, protagonista en muchos de sus cuadros. Picasso representará diferentes episodios de la vida de Cristo con gran fidelidad y realismo, pero llevará a cabo cuadros blasfemos donde utilice la figura de Cristo para representar a alguno de sus compañeros¹²⁰. Este hecho ya estaba marcando el rechazo que tendrá posteriormente hacia la religión cristiana.

Otro hecho importante que va a plasmarse posteriormente en su producción, es la relación que inicia con el sexo en estos años barceloneses. El jovencísimo Picasso se introdujo en el mundo de los burdeles y esta relación tan temprana con el sexo hizo que se convirtiera en un tema recurrente en su producción. Así se explican *Las Señoritas de Aviñon* o las figuraciones de años posteriores. Esta relación con el sexo y la mujer hará que Sabartès afirme que cada «época» del artista corresponda a una de las mujeres que pasaron por su vida¹²¹. Tras una

p. 33.

117 RICHARDSON, John: *Picasso, una biografía. Volumen I...*, op. cit., p.50. para más información.

118 (Lám V, VI y VII)

119 Esta afirmación será constante en Picasso cuando Breton quiera introducirlo en el movimiento surrealista. Un ejemplo de ello lo encontramos en una declaración que hizo el propio artista a André Warnod: «intento observar la naturaleza, siempre. Persigo el parecido, un parecido más parecido que el real». Véase GOLDING, John: «Picasso y el surrealismo»..., op. cit., p. 77.

120 Este interés por la figura de Cristo se recupera los años 30 para hacer referencia a la atracción que sentía por su amante Marie-Thérèse Walter. RICHARDSON, John: *Picasso, una biografía. Volumen I...*, op. cit., p.74.

121 CABANNE. Pierre: *El siglo de Picasso...*, op. cit., p.71.

breve estancia en la capital y un viaje a Horta de Ebro con su compañero Pallarés, regresa a Barcelona en 1899 con una actitud totalmente renovada.

Su ingreso en el grupo Els Quatre Gats¹²² fue fundamental en estos años, pues gracias a estos se puso en contacto con las últimas novedades artísticas que se estaban llevando a cabo en la ciudad catalana. A pesar de este conocimiento, Picasso mostrará, al igual que hará prácticamente a lo largo de toda su producción, una mezcla de estilos.

Su primer viaje a París se lleva a cabo en el otoño de 1900, pero no será hasta 1903 cuando se instale definitivamente en la capital bohemia. Hasta su establecimiento en la ciudad, Picasso pasó tres años viajando entre Barcelona y París. Algunos hechos a destacar en estos años son su éxito en la exposición de la galería en Vollard, un nuevo tratamiento del color que se relaciona con lo creado posteriormente por los *fauvistas*, el inicio en 1901 de su etapa azul y el interés por el campo de la escultura¹²³.

En estos años anteriores al Cubismo, es importante destacar la relación entre el pintor malagueño y Matisse y la influencia que ejerció la figura del escritor Alfred Jarry. A pesar de no haberse conocido nunca, Jarry se considera fundamental para comprender las esculturas surrealistas llevadas a cabo por el artista en la década de los 30. Además de esto, anticipó el juego de símbolos que se verán posteriormente en la producción picassiana.

Finalmente, tras su estancia en Gósol (cuyos dibujos se caracterizan por el carácter escultórico) y su conocimiento de la escultura ibera, Picasso desarrolla un cambio fundamental en su producción¹²⁴ que se evidencia en los estudios preparatorios de la gran obra del siglo XX, *Las Señoritas de Aviñon*. A partir de este momento, inicia un recorrido de experimentación formal que culmina con la creación del Cubismo, el cual se divide en dos etapas: analítica y sintética¹²⁵.

Partiendo de la base de que a Picasso le interesaba representar lo real, ambas etapas se diferencian en lo siguiente: en la analítica pretende descomponer y recomponer la forma basándose en la geometría y, para ello, se apoya en el recurso plástico de las facetas. Con estas facetas da una visión múltiple de todas las partes del objeto representado. Esto trae consigo la eliminación de la luz, de la perspectiva... Frente a esta etapa, en la sintética se

122 Aquí conoció a dos personas muy influyentes en su producción: Utrillo (aprendió el arte de las sombras chinas que plasmaría posteriormente) y Pichot (representado a modo de sombra en la obra *La Danza* de 1924). Así lo afirma STEIN, Gertrude: *Matisse, Picasso and Gertrude Stein with Two Shorter Stories*. París, 1933, p. 107.

123 En 1902, en una de sus estancias en Barcelona, Picasso acudió a Emili Fontbona para que le enseñase la técnica del modelado. Véase RICHARDSON, John: *Picasso, una biografía. Volumen I...*, op. cit., p. 240.

124 Como menciona Apollinaire en relación a esta nueva etapa de Picasso, este pretendía crear una obra maestra que «liberara el arte de sus cadenas y trazara nuevas fronteras». Cita extraída de RICHARDSON, John: *Picasso, una biografía. Volumen I...*, op. cit., p. 474.

125 Importante para el desarrollo posterior del movimiento dadaísta o surrealista. Véase CABANNE. Pierre: *El siglo de Picasso...*, op. cit., p. 106.

apoyará en el color, los objetos serán más comprensibles ya que no se reducen a formas geométricas, sino a los elementos que le caracterizan para poder así identificarlos. A su vez, emplea nuevas técnicas como el *collage*, y los objetos aparecen representados de manera más realista.¹²⁶

En estas obras cabe destacar que Picasso jugará con los dobles sentidos y con las formas antropomorfas, adelantándose así a su producción de 1925, año en el que muchos defienden que inicia su etapa surrealista¹²⁷. Vemos cómo usaba los mismos signos u objetos en sus cuadros para llevar a cabo la representación de cosas totalmente diferentes¹²⁸.

Tras esta etapa sintética, Picasso irá evolucionando e irá dejando atrás todos los planteamientos cubistas para adentrarse de nuevo en la representación figurativa. Las obras recuperan el orden, el equilibrio propio del clasicismo, pero siempre reinterpretado, pues, como ya se ha mencionado, el artista malagueño nunca se limitó a copiar a sus referentes: este tomaba lo que le interesaba y lo transformaba hasta adaptarlo a su estilo personal. Este periodo viene marcado a su vez por su matrimonio con Olga y el nacimiento de su hijo Paul.

En los años 20, el futuro padre del movimiento surrealista, André Breton comienza a mostrar interés por el pintor malagueño. Este interés se agrava con la publicación del Primer Manifiesto Surrealista, ya que Breton buscaba la inscripción del artista en el movimiento. A pesar del fracaso de Breton, el surrealismo dejó huella en la producción picassiana de estos años, ya que el artista inició una nueva etapa que nada tenía que ver con las precedentes.

Efectivamente, la producción de estos años cambia a nivel formal, el surrealismo le permite llevar a cabo obras procedentes del subconsciente, a simplificar igual que había hecho años anteriores con el cubismo. Todo esto provocará la creación de figuras complejas no vistas anteriormente en su producción. A su vez, esta relación con el surrealismo hizo que volviera a escribir, en palabras de Pierre Cabanne, su «diario íntimo» a través de sus obras¹²⁹. De esta manera, se verá reflejado el carácter agresivo y enfadado provocado por sus enfrentamientos con Olga.

A pesar de no existir una fecha clara, la vinculación con el surrealismo se mantuvo hasta mediado de los años 30.

126 RICHARDSON, John: *Picasso, una biografía. Volumen II: 1907-1917*. Madrid, 1995, pp. 102-106.

127 Autores como Rafael Jackson defienden esta fecha en su libro *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado...*, op. cit., p. 19.

128 Alfred Jarry ya le había enseñado a tratar los objetos de este punto de vista en años anteriores.

129 CABANNE, Pierre: *El siglo de Picasso...*, op. cit., pp. 391-397

3. EL MOVIMIENTO SURREALISTA Y SUS INNOVACIONES ARTÍSTICAS.

Tras un breve repaso por alguno de los procedimientos técnicos y artísticos llevados a cabo por el gran genio malagueño, hay que hacer referencia al movimiento surrealista, ya que, para analizar si existieron o no relaciones entre la figura de Picasso y los surrealistas, es necesario profundizar en el movimiento para conocer cuáles fueron sus aportaciones principales.

Para ello, a continuación se va a llevar a cabo un breve recorrido con el que se pretende dar a conocer, *grosso modo*, la génesis y los fundamentos principales del movimiento.

El Surrealismo¹³⁰ surge en torno a la década de los años 20, bajo la figura de André Breton. Desde un primer momento, el teórico y crítico Breton estuvo rodeado de intelectuales, pintores y literatos (muchos de ellos procedentes del dadaísmo). A pesar de esta primera relación que se puede establecer entre el surrealismo y el dadaísmo por el hecho de que muchos de sus miembros procedieran de dicho movimiento, hay que decir que el surrealismo, desde un primer momento, va a contar con claras diferencias respecto al movimiento Dadá¹³¹.

El objetivo principal de los surrealistas nunca fue crear un movimiento artístico¹³², pues el grupo nace con el objetivo de liberar al hombre contemporáneo. Estos se dan cuenta de que, para que el hombre actúe libremente, tiene que contar con una libertad interior. Debido a esto, Breton define el inconsciente¹³³ y el sueño como elementos fundamentales del movimiento. Concretamente, su teoría se apoya en las relaciones que van a llevar a cabo con el subconsciente¹³⁴. Con estas premisas, los surrealistas encuentran en el arte una vía de liberación frente al mundo real.

Para la representación de este mundo interior, se van a valer de una serie de técnicas y procedimientos artísticos que les va a permitir conocer el funcionamiento real del pensamiento.

- Automatismo¹³⁵: marcaría el surrealismo de los años 20. Fue utilizado primeramente en la literatura, pero posteriormente se convirtió en el principal procedimiento artístico. El artista, basándose en esta creación automática, abandona sus conocimientos artísticos para dejarse llevar por el inconsciente. De esta manera, las manifestaciones creadas

130 CARROUGES, Michel: *André Breton y los datos fundamentales del surrealismo*. Madrid, 2008, pp. 13-17.

131 W. Boeck en *Picasso* define el dadaísmo como un movimiento que, frente al surrealismo, descontextualiza los objetos y le quita sus características para después crear objetos arbitrarios. Véase p. 205.

132 Pierre Naville, director de la revista *Révolution Surréaliste* afirmó en 1925 que «no existe una pintura surrealista». Véase DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Milán, 1966, pp. 160-161.

133 MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia defiende en *Arte y Arquitectura del siglo XX. V.1*. que el surrealismo toma el método psicoanalítico de Freud para llevar a cabo sus creaciones pero existen diferencias entre el modo freudiano y el surrealista. Véase pp. 114-115.

134 BOECK, Wilhelm: *Picasso...*, op. cit., p.206.

135 El automatismo surrealista se conoce en la historiografía por el nombre de «automatismo psíquico», pero en *La pintura surrealista española (1924-1936)* de Lucía García de Carpi se establece una división dentro de este automatismo: rítmico y simbólico. Véase pp. 41-44.

no proceden de planteamientos anteriores, representan las ideas atrapadas en el subconsciente.¹³⁶

Un hecho importante a destacar es el sistema de producción de imágenes. Los surrealistas no participan en la creación artística, pues según ellos, el automatismo es el encargado de guiar sus impulsos pictóricos.¹³⁷

Para ellos, la imagen no supone la representación directa del objeto, es decir, los surrealistas pretenden que en sus obras participe el espectador, que no actúe de manera pasiva ante la observación. Esto se debe a que los cuadros surrealistas se componen de asociaciones de significados, no copian los objetos del mundo exterior, es más, rechazan la pintura realista ya que ellos cuentan con un modelo propio, interior procedente del inconsciente.

- *Collage*¹³⁸: técnica artística a través de la cual se introduce un elemento físico, tomado de la realidad, en una obra pictórica. Los surrealistas, al igual que otros movimientos artísticos de estos años, aprenden la técnica del collage gracias al cubismo, pues ya por la fecha de 1912 Picasso estaba llevando a cabo su primer collage titulado *Bodegón con silla de rejilla*.¹³⁹
- *Frottage*: técnica creada por Max Ernst en 1925 consistente en unir objetos de diferente naturaleza con el objetivo de crear estructuras con carácter unitario que evoquen imágenes reales.¹⁴⁰

A pesar de la gran variedad de artistas que se integraron en el movimiento, Violeta Izquierdo ha establecido unas características generales¹⁴¹ entre las que destacan: la utilización de elementos contradictorios y descontextualizados que provocan en el espectador cierta confusión, la utilización de un mismo elemento con significado distinto y la presencia de la temática sexual, formas violentas y destructivas que impactan al espectador.

Un tema importante a considerar es el hecho de que el surrealismo se haya considerado un movimiento artístico figurativo y no abstracto. Así lo defienden autores como la ya mencionada Lucía García de Carpi o Michel Carrouges¹⁴².

136 MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia: *Arte y Arquitectura del siglo XX. V.1...*, op. cit., p.118.

137 Esto explica que para los surrealistas la belleza no se relacione con el concepto de belleza tradicional. Para ellos, la belleza se obtiene de la acumulación de objetos inconexos y de la conmoción que se tenga al verlos. Esto es lo que Breton llama «belleza convulsa». *Ibidem*, pp. 37-38.

138 Frente al collage cubista, el empleado por los surrealistas pretende sacar a la luz los deseos y sueños patentes en el hombre. GARCÍA DE CARPI, Lucía: *La pintura surrealista española...*, op. cit., pp. 45-46.

139 CABANNE, Pierre: *El siglo de Picasso...*, op. cit., p.242.

140 GARCÍA DE CARPI, Lucía: *La pintura surrealista española...*, op. cit., p.50.

141 IZQUIERDO, Violeta: *Arte contemporáneo II...*, op. cit., pp. 206-207.

142 CARROUGES, Michel: *André Breton y los datos fundamentales del surrealismo...*, op. cit., pp. 218-219.

El hecho de utilizar la técnica del automatismo para la creación artística dio lugar a una gran variedad de formas y figuras. Esto trae consigo una recuperación de la figuración, recuperación porque los años anteriores habían estado protagonizados por los planteamientos cubistas.

A diferencia de la figuración anterior al cubismo, ahora se rechaza el realismo académico. Interesa el mundo interior del artista y por eso se va a crear una figuración vinculada a ese inconsciente del que hablaba Freud.

4. PRECEDENTES «SURREALISTAS» EN LA PRODUCCIÓN PICASSIANA

Como se ha podido observar en los dos apartados anteriormente comentados, algunos de los planteamientos iconográficos, técnicos o formales empleados por los surrealistas a partir de 1924 aparecen en la producción artística picassiana de años anteriores.

El objetivo de este apartado es doble: por un lado, se pretenden comparar los recursos formales y estilísticos de la producción picassiana anterior a 1924 con los procedimientos empleados por los surrealistas, y, por otro lado, se va a llevar a cabo un análisis de algunas de las obras de Picasso que, según diversos autores, se consideran precedentes de lo que se verá en su etapa «surrealista».

Antes de profundizar en dicha cuestión, es importante recuperar la idea de Rafael Jackson¹⁴³, el cual afirma que el periodo surrealista de Picasso se inicia en 1925 con la obra *La danza*. Sin embargo, se conoce que las relaciones entre Picasso y Breton son anteriores a esa fecha, concretamente en torno a 1923¹⁴⁴.

Resulta interesante destacar esta fecha, ya que, como vamos a ver a lo largo del desarrollo del apartado, los precedentes «surrealistas» son anteriores no solo a la creación del movimiento surrealista, sino también a su relación con Breton.

La relación entre ambos viene promovida por el interés que va a mostrar Breton en el artista malagueño¹⁴⁵. Rafael Jackson vincula este interés con el tratamiento que Picasso había llevado a cabo de la forma desde el inicio del cubismo. Los surrealistas lo van a considerar el padre de la pintura moderna, el creador de nuevos métodos artísticos y formales.¹⁴⁶

143 JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado...*, op. cit., p. 20.

144 Se acepta esta fecha como inicio de la relación porque el propio Picasso llevó a cabo el primer grabado de André Breton. Véase WARNCKE, Carsten-Peter: *Picasso...*, op. cit., p. 125.

145 André Breton en *El Surrealismo y la pintura* deja constancia de este interés: «Un solo desfallecimiento de su fuerza de voluntad [Picasso] hubiera bastado para que todo aquello por lo que nos preocupábamos hubiese retrocedido...» GOLDING, John: «Picasso y el surrealismo»..., op. cit., p. 77.

146 Para más información, JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado...*, op. cit., pp. 20-22.

Centrándonos en el tema a desarrollar, como ya se ha mencionado en el apartado de *El movimiento surrealista y sus innovaciones artísticas*, el Surrealismo no apoya sus creaciones en el natural, en el mundo exterior, pues este se caracteriza por dejar libertad al inconsciente. Este hecho provoca que el verdadero autor o protagonista de las creaciones surrealistas no sea el artista en sí, sino el mundo interior y el subconsciente de este, que se manifiesta a través de la técnica del automatismo. Partiendo de esta característica fundamental, tendríamos que preguntarnos si Picasso experimentó este modo de creación. Basándonos en los planteamientos formales anteriormente analizados en *Picasso: biografía y aprendizaje artístico hasta la década de los 30* tenemos que afirmar que no llegó a crear obras a través de este procedimiento. Así lo afirma el propio Picasso en la ya citada entrevista de André Warnod y, de la misma manera, se evidencia en la formación del propio artista, pues este siempre mostró gran interés en la representación del natural.

Esta vinculación tan arraigada con el mundo exterior, con la representación de lo real, ha sido motivo más que suficiente para que muchos autores nieguen la presencia de Picasso en el movimiento surrealista. Así lo defienden en el *estado de la cuestión* John Golding, Daniele Boone, Wilhelm Boeck o el historiador J. Antonio Gaya Nuño, pues estos no solo mencionan la presencia de objetos reconocibles en la producción picassiana, sino que afirman el rechazo del artista al automatismo y al mundo onírico.

Otra diferencia importante a destacar es la aportada por Carsten-Peter Warncke en *Picasso*¹⁴⁷. Aquí se habla acerca de las intencionalidades que tiene Picasso frente a los surrealistas a la hora de exponer sus obras al gran público

La diferencia de intencionalidades se encuentra de nuevo vinculada con esa relación existente entre Picasso y la realidad. Este, al apoyarse en todo momento en los objetos del mundo exterior, va a titular sus obras haciendo referencia a estos objetos, con el objetivo de que los espectadores participen en el desciframiento de la obra y puedan así reflexionar y pensar sobre el arte.

Frente a esta idea, los surrealistas no quieren hacer partícipe al público, pues a estos solo les interesa el mundo interior. Debido a esto, sus títulos no harán referencia a objetos tomados de la realidad, sino que a través de ellos se establecerán relaciones con las emociones del espectador.

Estas dos diferencias ya marcan una clara separación entre la producción picassiana y la surrealista, sin embargo, tenemos que mencionar que a nivel formal y estilístico sí encontramos similitudes.

147 WARNCKE, Carsten-Peter: *Picasso...*, op. cit., pp. 135-136.

Los surrealistas parten del automatismo para crear sus obras. Este método, ya comentado anteriormente, permite manifestar a los artistas las ideas procedentes del inconsciente. Como ya hemos mencionado, Picasso no cultivó este método de producción, pero es interesante resaltar un modo de trabajo empleado en sus primeros años que podríamos considerar como un precedente de este automatismo. Este método, ya mencionado por Sabartès, destaca porque permite realizar un dibujo a través de un único trazo, de manera automática e intuitiva. Este método sí será empleado por Picasso en obras posteriores, pero nunca con la intención surrealista, pues él partía de un objeto reconocible.

Boeck, en su libro *Picasso*, destaca la «apropiación» o utilización por parte de Picasso de las deformaciones y metamorfosis de los surrealistas, dado que estos acudirán a esta forma de representación para llevar al lienzo o a la escultura una gran cantidad de elementos diversos, contradictorios, que no tienen relación directa entre sí.

El uso de estas deformaciones en la producción picassiana se evidencia en fechas anteriores a su contacto con el surrealismo, puesto que el cubismo parte de ese método de representación. Durante su etapa cubista, Picasso deforma la realidad a través de facetas, es decir, la metamorfosis de la forma se hace mediante la geometría. A través del contacto con los surrealistas, el artista malagueño recupera esa metamorfosis, pero no acude a la geometrización, sino a las deformaciones orgánicas, a las protuberancias, alargamientos e hinchazones.

Con el uso de la deformación desde 1907 con el cubismo, vemos que la introducción de las mismas no va a ser influencia directa de la presencia surrealista en el campo artístico y, del mismo modo, tampoco lo va a ser la manera con la que deforma en estos momentos, pues como se comentará a continuación, existen obras anteriores al movimiento que ya evidencian este tipo de deformación.

Por otro lado, desde sus primeras obras cubistas, Picasso va a llevar a cabo un juego con los símbolos representados. Este juego consistente en emplear la misma forma o el mismo signo iconográfico con diferentes significados, y va a ser empleado posteriormente por los surrealistas. De esta manera, tenemos que destacar que, a pesar de que no existen datos que informen de esta influencia, hay que destacar que Breton y el resto de surrealistas consideraron a Picasso el gran maestro del movimiento y esto explica que pudieran tomar de él ciertas características empleadas con anterioridad.

Aquí reside otro punto en común entre el movimiento y Picasso: el uso del *collage*. Como ya se ha mencionado anteriormente en palabras de Lucía García de Carpi¹⁴⁸, los surrealistas tomaron del cubismo sintético este modo de producción artística.

148 GARCÍA DE CARPI, Lucía: *La pintura surrealista española...*, op. cit., pp. 45-46.

En cuanto a la temática, autores como Herbert Read¹⁴⁹ establecen la iconografía que caracteriza la producción picassiana de esos años 20/30. Durante estos años, el artista se decanta por las representaciones sexuales, agresivas, violentas y eróticas. Eso explica que gran parte de sus creaciones estén protagonizadas por mujeres de toda índole.

Esta temática erótica-sexual acompañó a los surrealistas desde el origen del movimiento. De nuevo, podríamos afirmar que la presencia de estos atributos sexuales en la producción picassiana se encuentra estrechamente a con su relación que tuvo con los miembros del surrealismo. Sin embargo, remontándonos a los primeros años del siglo XX, hay que decir que la presencia del sexo y la mujer en obras de Picasso siempre ha estado muy presente. A pesar de esta afirmación, autores como Boeck o Alfred H. Barr defienden la influencia de artistas surrealistas como Miró en relación a este tema.

Sí presenta cierta novedad la manera con la que trata esta iconografía, ya que ahora impregna sus figuras con una violencia no vista con anterioridad. Esta nueva forma de representación se ha relacionado con los problemas matrimoniales que vivió por aquellos años, ya que como bien afirmó el mismo Picasso «El pintor hace pintura como urgente necesidad de descargarse de sus sensaciones y sus visiones»¹⁵⁰.

A lo largo de este análisis, se ha podido comprobar cómo las relaciones entre la producción picassiana y la llevada a cabo por los surrealistas son muy estrechas en algunos casos, pero evidencian claras diferencias que nos permiten cuestionar dichas relaciones.

A continuación, se pretende llevar a cabo un comentario, basándonos en los siguientes autores, de algunas de las obras picassianas anteriores al movimiento surrealista, con el objetivo de ilustrar las características y los aspectos formales mencionados anteriormente.

Uno de los primeros autores que nos habla sobre precedentes «surrealistas» en la obra de Picasso es Wilhem Boeck¹⁵¹, el cual establece ciertas relaciones entre la obra *La siesta/Campesinos durmiendo* (Lám I) de 1919 y las características formales empleadas a partir de 1925.

En dicha obra se aprecia cómo Picasso comienza a adquirir un interés mayor por la representación de la forma, pues hasta el momento, dejando atrás el cubismo, había llevado a cabo obras donde la influencia clásica estaba presente. A pesar de que esta obra, según la historiografía, se enmarca en su época clásica, Boeck la considera una anticipación a la figuración monumental y deforme del periodo «surrealista». Frente a esta afirmación, nos

149 READ, Herbert: *Breve historia de la pintura moderna...*, op. cit., p. 152.
nculadosa que la agresividad;iene la misma intenciurrealist Poets 1925-1938. r bo bien afirma Walther, se produce una unisesi

150 GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Picasso...*, op. cit., p. 20.

151 BOECK, Wilhelm: *Picasso...*, op. cit., p. 201.

encontramos con Ingo F. Walther¹⁵² que remite de nuevo al tema de la deformación pero relacionándolas con cubismo de los últimos años.

En *La siesta* se manifiesta ese interés de Picasso por la deformación, pues a pesar de ser una escena plácida y relajada, los miembros de la joven campesina presentan cierto manierismo, cierta deformación creada por esa hinchazón que se evidencia tanto en los brazos como en las piernas.

Estas características apreciadas en la obra *La siesta*, según Ingo F. Walther se repiten en una serie de obras pertenecientes al ciclo de los gigantes. De esta manera, *Dos mujeres corriendo por la playa* (Lám II) de 1922¹⁵³ presentan de nuevo esas deformaciones en las extremidades, pero esta vez las vincula con la intención de provocar movimiento, y eso nos remite a Werner Spies¹⁵⁴. Este afirma que la utilización de ritmos curvos y formas abstractas en la producción picassiana de los años 20 viene determinada por el movimiento que quiere imprimir en sus obras.

En este caso, la deformación viene dada por el estiramiento de los brazos y las diferencias de tamaño. A su vez, se aprecia cómo la cabeza de una de las mujeres queda reducida respecto al resto del cuerpo¹⁵⁵. Esta manera de componer la figura humana tendrá su máxima representación en los dibujos realizados en Cannes en 1927.

Como ya hemos mencionado en páginas anteriores, Herbert Read, en 1959, trata la temática predominante de la producción picassiana «surrealista». Este afirma que temas como la sexualidad, el erotismo o la violencia se convierten en protagonistas en estos momentos. A pesar de esta afirmación, analizando la producción artística de Picasso¹⁵⁶ nos encontramos cómo esa temática erótico-sexual ya estaba presente años antes en su producción. De esta manera, como bien afirma la licenciada en historia del arte María José Mas Marqués¹⁵⁷, los dibujos preparatorios de *Las Señoritas de Aviñón* evidencian este interés por el desnudo femenino y el erotismo.

Los dibujos preparatorios se consideran uno de los muchos ejemplos dentro de la obra de Picasso que tratan a la figura femenina con carácter sexual. Esta iconografía le acompañará a lo largo de toda su producción, y así podemos hacer referencia a una serie de cuadros de la

152 WALTHER, Ingo F.: *Pablo Picasso...*, op. cit., p. 51.

153 Werner Spies en *Esculturas de Picasso* también menciona esta obra como una de las antecedentes de las deformidades picassianas. Véase pp. 71-72.

154 *Ibidem*, pp. 70-71.

155 Esta característica se aprecia en gran parte de la producción picassiana anterior a la década de los 20, pues la influencia del arte ibero siempre estuvo muy presente. *Ibid*, p. 98.

156 MARTINI, Alberto: *Pablo Picasso*. 1965. Buenos Aires.

157 MAS MARQUÉS, María José: *Picasso*. 2000. Madrid. Pp. 93-104.

década de los 60 donde la mujer desnuda vuelve a ser la protagonista¹⁵⁸.

Para concluir con estos precedentes artísticos, tenemos que hacer mención a John Golding¹⁵⁹, pues este, al analizar obras pertenecientes al periodo cubista, señala la dualidad con la que trata Picasso la forma. Durante el periodo cubista, el artista malagueño empleará la misma forma para representar un torso femenino y una guitarra. De esta manera, vemos cómo ese juego surrealista consistente en engañar a través de las formas tiene un claro precedente en la producción cubista picassiana.

5. ANÁLISIS PICTÓRICO-ESCULTÓRICO EN BASE A LOS AUTORES

Una vez conocidos estos antecedentes, se pretende dar una visión general de la producción picassiana que muchos autores relacionan con el movimiento surrealista. Para ello, se va a llevar a cabo un análisis de algunas de las obras que se enmarcan en este periodo con el objetivo de encontrar en ellas similitudes y diferencias respecto al grupo de Breton.

Como ya hemos mencionado, son muchos los autores que establecen los primeros contactos del artista con el movimiento a través del desarrollo de la obra *La danza* (Lám III) de 1925.

Como bien informa Pierre Cabanne en su obra *Picasso, La danza* fue iniciada en París en 1925, meses antes de que Picasso emprendiera su viaje a Montecarlo. Este viaje se considera fundamental para comprender la obra, pues allí tuvo contacto con los miembros del ballet ruso de Diaghilev. Este contacto marcó claramente la obra y nos da las claves para entender los cambios que se llevaron en la producción de la misma tras regresar a París¹⁶⁰.

Antes de viajar a Montecarlo, Max Jacob conoció la obra y afirmó que contaba con la misma composición clásica que *Las tres gracias* de 1923. Debido a esta afirmación, habría que preguntarse qué hechos marcaron el cambio hacia una obra tan agresiva y violenta como es *La danza*. Ante esta cuestión, R. Jackson menciona el conocimiento de los ballets y la repentina muerte de su amigo Pichot.

La introducción de esta obra en la producción «surrealista» del artista ha sido motivo de debate dentro de la historiografía. Autores como Herbert Read o John Golding niegan la influencia surrealista en *La danza*, ya que la consideran una obra postcubista vinculada al cubismo sintético. Esta postura es aceptada por otros autores como Alfred Barr. Sin embargo este defiende que, a pesar de contar con ciertas reminiscencias cubistas en el uso del color o

los planos, la obra refleja una energía explosiva vinculada con la manera de tratar las formas¹⁶¹.

De esta manera, nos vamos a encontrar cómo las innovaciones formales introducidas en la obra, junto a la expresividad que transmite, van a ser fundamentales para la comprensión de obras posteriores; Gaya Nuño considera esta obra un nexo, un enlace para las obras de *Las Bañistas* de 1926¹⁶².

A diferencia de los surrealistas, Picasso titula la obra con la imagen que proporciona, es decir, iconográficamente hablando, la obra presenta una danza entre tres figuras femeninas. A pesar de esta temática tan aceptada por parte de la historia del arte, la iconología es más compleja.

A la hora de analizar las figuras, si lo hacemos de manera independiente, vemos cómo proporcionan movimientos totalmente contrarios ya que, mientras la danzante de la izquierda muestra un descontrol desenfrenado, la de la derecha aparece danzando relajadamente. Entre ambas aparece una figura estática que marca la composición. En términos de Breton, aquí nos encontramos con un movimiento vinculado a lo «explosivo-fijo»¹⁶³.

Uno de los hechos que ha provocado que autores como Rafael Jackson considere *La danza* una obra con planteamientos surrealistas es que Picasso, con esa experimentación formal, va a ser considerado un precedente de lo que Breton llamará en 1934 «*belleza convulsa*».

Centrándonos en esas innovaciones formales, John Golding relaciona los rostros con los ya empleados en *Las señoritas de Aviñón*. Esta vinculación se establece a través de la influencia de las máscaras negras en ambas obras. La expresividad primitiva de los rostros se funde con un desdoblamiento que, a pesar de presentar vinculaciones con los facetados cubistas, tiene intenciones diferentes: las figuras adquieren una personalidad y una psicología mucho más agresiva. Este tratamiento del rostro ha sido estudiado por otros autores como Elizabeth Nesfield¹⁶⁴, que propone una teoría diferente respecto a los autores anteriores: establece que el desdoblamiento de los rostros se debe a un conocimiento del arte esquimal, arte que se había revalorizado gracias a los surrealistas. De la misma manera, Nesfield también vincula las deformaciones a dicho arte.

Estas deformaciones se consideran fundamentales para vincular la obra al surrealismo porque las metamorfosis figurativas serán una constante en estos años. Este tratamiento de las formas, tomado de los surrealistas, se considera un antecedente del cambio que se iba a

158 *Ibidem*, pp. 246-249.

159 GOLDING, John: «Picasso y el surrealismo» ..., op. cit., pp. 86-87.

160 JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado...*, op. cit., pp. 25-28.

161 Alfred Barr describe esta obra como «una metamorfosis del motif». Véase READ, Herbert: *Breve historia de la pintura moderna...*, op. cit., p. 157.

162 Véase Lám V, VI y VII.

163 JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado...*, op. cit., pp. 33-34.

164 *Ibidem*, p. 35.

producir en la representación figurativa de estos años a causa del sufrimiento humano vivido por la I Guerra Mundial¹⁶⁵. Como ya hemos mencionado, se considera un cuadro con una gran carga de sentido simbólica, y este carácter enigmático se evidencia por la presencia de dos elementos fundamentales: una ventana abierta y la sombra de un rostro.

En el caso de la ventana, la historiadora del arte Lydia Gasman la ha vinculado con una puerta hacia el infierno, frente a Carla Gottlieb, que la relaciona con la muerte. A pesar de estas interpretaciones simbólicas, la teoría más aceptada es la que proporciona Marcel Griaule en la revista *Documents*, que a su vez se vincula con planteamientos de Breton. Según el padre del surrealismo, el recurso iconográfico del *umbral* se va a convertir en un elemento característico para los surrealistas¹⁶⁶; gracias a él van a vincular el mundo exterior con el mundo de los sueños¹⁶⁷.

En relación al perfil en sombra, podemos hacer mención a una cita del propio Picasso recogida por Roland Penrose: «la alta figura negra que hay detrás de la bailarina de la derecha es la presencia de Pichot¹⁶⁸». La presencia de Pichot en el cuadro ha generado a su vez diversas interpretaciones hasta el punto de que se ha querido ver la presencia del mismo en la propia figura central del cuadro. Esta vinculación viene dada por la posición de los brazos, que recuerdan a un baile que realizó Pichot a Rousseau¹⁶⁹.

A pesar de todo este análisis formal y estilístico, habría que destacar las propias palabras de Picasso, pues como ya hemos mencionado en varias ocasiones, este siempre negó la influencia surrealista en sus obras. En el caso de *La danza*, encontramos una evidencia clara de esta negación en una anécdota que aporta P. Cabanne en su obra: Picasso mandó cambiar y modificar un catálogo publicado por el Museo de Artes Decorativas de París donde se vinculaba *La danza* con el movimiento surrealista.

Meses después de terminar *La danza* en París, Picasso viajó a Juan-les-Pins, donde llevó a cabo otro de sus grandes lienzos: *El beso* (Lám IV).

Dicha obra se considera, junto a *La danza* (Lám III), la más importante de su producción en estos primeros años vinculados con los planteamientos surrealistas. En *El beso* se aprecian de nuevo las características ya comentadas en relación al carácter agresivo de las figuras. Nos obstante, ahora la temática cambia.

165 JAFFÉ, Hans L.: *Pablo Picasso...*, op. cit., pp. 28-29.

166 Obras surrealistas como El carnaval de Arlequín de Miró o La virgen azota al niño Jesús delante de tres testigos de Max Ernst ilustran esta afirmación. JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado...*, op. cit., p. 30.

167 *Ibidem*, pp. 28-32.

168 GOLDING, John: «Picasso y el surrealismo»..., op. cit., p. 81.

169 MALDONADO ELOY-GARCÍA, Juan: *Picasso único: juicio a un genio en rebeldía...*, op. cit., p. 159.

dro: “Picasso y los minotauros”(Figura x) ologiende que es el encargado de das del cuadro porque roduc-cion.onogr

Carsten-Peter Warncker, en su libro *Picasso* de 1997, lleva a cabo un análisis iconográfico de la obra. Como ya se ha mencionado en diversas ocasiones, Picasso vuelve a emplear títulos claros vinculados con la temática representada, y, de esa manera, vemos cómo se representa un acto de amor, un beso entre una pareja a través de un profundo abrazo que provoca la fusión entre ambos hasta el punto de provocar la deformación en sus los rostros; estos adquieren forma de atributos sexuales.

En el rostro de los amantes se aprecian referencias a lo que George Bataille llama en 1957 «vagina dentada»¹⁷⁰, ya que a partir de estos años las obras picassianas contarán con elementos vinculados a la sexualidad: bocas que se convierten en grandes orificios verticales vinculados al sexo femenino o narices que recuerdan a miembros masculinos. Debido al tratamiento del rostro, la visión romántica del beso se deshace y se convierte en una escena fogosa, forzada y violenta.

Las causas que promovieron la realización de esta escena han sido analizadas por diversos autores. Ya hemos señalado como P. Cabanne consideraba *La danza* como el inicio de la representación biográfica en la obra picassiana y, manteniendo esta teoría, Warncker afirma que esa brutalidad en el acto sexual representado se vincula con la vida personal del artista, concretamente con los problemas matrimoniales que tenía en estos momentos con Olga Koklova. Frente a esta interpretación, donde la obra se convierte en una clara manifestación plástica de su vida, Rafael Jackson atribuye la creación de la obra a las relaciones que mantuvo en Juan-les-Pins con Masson y Leiris, pues ambos estaban muy interesados por las cuestiones surrealistas vinculadas al amor. Una interpretación que se aleja de estas teorías es la que proporciona John Golding cuando vincula el carácter agresivo de la obra con las influencias del arte de Oceanía.

Como ya hemos señalado en el apartado *El movimiento surrealista y sus innovaciones artísticas*, la temática sexual será una constante en el surrealismo. Este hecho, unido a las deformaciones, al uso de esas «vagina dentada» y al carácter agresivo de la obra ha sido motivo más que suficiente para que la historiografía considere *El beso* como una obra con influencia del surrealismo. Esta influencia se refuerza con la aparición del mito de la mantis religiosa, pues como bien señala Jean Henri Fabre¹⁷¹, para los surrealistas la mantis religiosa será fuente iconográfica para representar a la *femme fatale*, es decir, a una mujer malvada, agresiva, con inmensos ojos y bocas para devorar a su presa.

170 Término empleado por G. Bataille para describir la obra *El juego lúgubre* (Lám XXXVI) de Dalí. Véase JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado...*, op. cit., p. 55.

171 *Ibidem*, pp. 52-54.

A partir de 1927 la producción picassiana se invade de una serie de figuras conocidas como *Las bañistas* que se caracterizan por llevar a la máxima expresión esas deformaciones con las que había estado experimentado años anteriores.

La presencia de figuras femeninas en la playa ha formado parte de la iconografía de Picasso prácticamente desde sus inicios artísticos. En este caso, para acotar nuestro estudio, debemos acudir a la división que establece Werner Spies cuando habla de las mismas.

W. Spies plantea tres grupos basándose en las características formales empleadas por Picasso en los dibujos y esculturas realizados entre 1927 y 1930¹⁷². Este, además de distinguir los diferentes métodos de producción, señala los lugares clave donde realiza dichas producciones: Cannes, Dinard y París.

Basándonos en esta división, tenemos que referirnos a un conjunto de veinte dibujos realizados en carbón el verano de 1927 en Cannes. El planteamiento formal empleado por Picasso para llevar a cabo estos proyectos parten, según plantea Wilhem Boeck, de la obra *La danza* (Lám III). Afirma que la deformación que presentan las danzantes en el cuadro de 1925 anticipa la configuración de estos cuerpos; W. Spies señala que son obras que, partiendo de la deformación, presentan gran coherencia en sus partes.

A pesar de la gran cantidad de dibujos que forman la serie de *Las bañistas de Cannes*, la coherencia compositiva va a ser una constante en todos ellos. A su vez, se repite el recurso formal de la deformación para representar escenas de carácter sexual. De esta manera, como bien señala Pierre Cabanne, la presencia de falos, clítoris, pechos y bocas verticales vinculadas a ese término defendido por R. Jackson de «vagina dentada» va a estar muy presente. Junto a esta iconografía, hay que destacar la descripción que realiza John Golding cuando habla de las cabezas de estos dibujos, ya que habla de «cabezas de alfiler» y de la alternancia de sexos masculinos y femeninos.

Si observamos el conjunto de dibujos, además de estas cuestiones formales planteadas, vemos otra característica común: el uso del sombreado. Esto ha provocado que Christian Zervos¹⁷³, primero en analizar este conjunto de obras, considere los dibujos proyectos para esculturas, dado que el sombreado hace referencia al volumen que estas proyectarían. Esta deducción pronto sería afirmada por el propio Picasso, pues este afirmó que eran proyectos para monumentos de Croisette¹⁷⁴.

Debido al uso de esas deformaciones orgánicas, Pierre Cabanne afirma que estas figuras

172 LUQUE TERUEL, Andrés: «Picasso y Christian Zervos, los dibujos escultóricos del cuaderno de Cannes, en 1927, y las esculturas biomórficas modeladas en París, en 1928»; en *Ars Longa*, nº 21, 2012, pp. 408-424.

173 *Ibidem*, p. 408.

174 GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Picasso...*, op. cit., p. 21.

monstruosas tuvieron que llamar la atención al grupo surrealista porque Picasso estaba empleando formas vinculadas a Max Ernst o Masson. Sin embargo, esta relación con el surrealismo es negada por W. Spies. Este no solo coloca a Picasso como el gran precedente de la integración formal, sino que afirma que este nuevo tratamiento de la formas procede de la obra *Lujo I* de Matisse. Con este mismo objetivo de encontrar una explicación a estos nuevos planteamientos formales, Carsten-Peter Warncke encuentra los orígenes de estos dibujos en la propia producción de Picasso de 1920.

A lo largo de los veinte dibujos que forman la serie, hemos visto cómo existen claros elementos comunes. Sin embargo, también existen diferencias entre ellos¹⁷⁵. A continuación, se van a mencionar algunas de estas diferencias para conocer así la variedad de recursos empleados.

Como bien señala el profesor Luque Teruel, las figuras XI (Lám V) y XII (Lám VI) incorporan, a diferencia de las anteriores, objetos reales. La introducción de objetos reales a la escultura no es nuevo en la producción picassiana. No obstante, destaca porque aquí, como bien defiende John Golding a la hora de hablar de la obra *Una Anatomía*, los elementos se funden con las deformaciones creando una gran unidad en la composición; no se concibe el objeto como un elemento independiente. Esta última obra citada, fechada en 1933, se considera el culmen de esa acumulación de objetos y elementos biomorfos iniciada en estos momentos. Al igual que los dibujos de Cannes, *Una Anatomía* (Lám VIII) es una serie formada por un total de treinta imágenes que, según R. Jackson, representan diferentes variaciones del cuerpo humano.

En el caso de la bañista número XVIII (Lám VII), Luque Teruel confirma que se considera un claro modelo para los surrealistas, y más concretamente para el artista Giacometti. Tal como señala W. Spies, cuadros como *Mujer degollada* de 1932 muestran claras referencias a estos proyectos de Cannes y, la respuesta a esta posible influencia la da R. Jackson cuando afirma que los surrealistas tomaron los modelos iconográficos picassianos de estos momentos para sus producciones.

Como hemos mencionado, la intención de Picasso era llevar al mundo de la escultura estos proyectos. Sin embargo eso resultaría prácticamente imposible. El carácter inestable y desequilibrado de los dibujos se potenciaría al adquirir carácter monumental. A pesar de que no fueron proyectados con gran monumentalidad, Picasso realizó en 1928 dos esculturas conocidas como *Metamorfosis I y II* (Lám IX)¹⁷⁶.

175 En el artículo «Picasso y Christian Zervos, los dibujos escultóricos del cuaderno de Cannes, en 1927, y las esculturas biomórficas modeladas en París, en 1928», Luque Teruel establece un análisis pormenorizado de las características que se pueden apreciar en las diferentes bañistas. Pp. 411-422.

176 Modifica los dibujos originales para llevarlas a cabo, estabiliza la base de las mismas. SPIES, Werner: *Esculturas de Picasso...*, op. cit., p. 71.

Como vemos con las obras *Metamorfosis*, los proyectos realizados en Cannes se convirtieron en fuente de inspiración para el maestro. En 1928, en su viaje a Dinard mantuvo esta temática.

Siguiendo con la división establecida por Spies en relación a los planteamientos formales de este grupo conocido como *Las bañistas*, tenemos que destacar que los dibujos realizados en Dinard (Lám X y XI) cuentan con diferencias respecto a los de Cannes; aquí no existe integración entre las diferentes partes que forman el conjunto, es decir, modela de manera independiente los cuerpos y los une con procedimientos constructivistas.¹⁷⁷

Estos nuevos dibujos, en términos de John Golding, presentan carácter pétreo y óseo. Esto se debe a que, a diferencia de los realizados en Cannes, no presentan movimiento. Se caracterizan por un acusado hieratismo y desequilibrio porque en ellos se combinan elementos geométricos sombreados ya vistos en Cannes.

La influencia de estos nuevos planteamientos formales no la encontramos solo en las esculturas *Metamorfosis*, sino que en Dinard va a llevar a cabo una serie de lienzos que mantienen no solo la temática de las bañistas, sino sus planteamientos a la hora de componer la figura humana. Así lo encontramos en obras como *Bañistas en la playa*, *Bañista abriendo una caseta* o *Bañista y casetas*, todas ellas fechadas en 1928. Estas obras mantienen ciertas características iniciadas en 1925 como un empleo del color vivo e intenso o esas deformaciones orgánicas de brazos y piernas.

Como se comentará en páginas posteriores, los planteamientos formales e iconográficos experimentados en estos años se mantendrán a lo largo de su producción, encontrándonos así similitudes en las obras fechadas en torno a 1930-1932.

Siguiendo con el análisis cronológico de su obra, es importante hacer mención a *La Crucifixión* (Lám XII) de 1930.

Son varios los autores que coinciden en la afirmación de que *La Crucifixión* es, junto a *La danza*, uno de los cuadros más complejos del universo picassiano. Esta complejidad viene dada por la temática empleada, por la simbología y por las múltiples influencias que tuvo el pintor a la hora de realizarla. A continuación se pretende analizar los distintos puntos que convierten a esta obra en una de las más importantes dentro de su periodo surrealista.

Antes de analizar el óleo de 1930, es importante destacar que existen varios dibujos preparatorios realizados en la segunda mitad de los años 20. El primero de ellos se fecha en 1926¹⁷⁸ y presenta influencias surrealistas en relación a la técnica empleada, pues en él se

177 Este método de construcción ha sido relacionado con sistemas surrealistas como el *frottage* o el juego del cadáver exquisito. Véase BOECK, Wilhelm: *Picasso...*, op. cit., pp. 206-209.

178 JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado...*, op. cit., p. 161.

aprecia un claro automatismo. En cuanto al segundo dibujo preparatorio, se fecha en 1929 y es importante porque en él vemos una escena que nada tiene que ver con definitiva. En este caso, Picasso deja a un lado la figura del crucificado para centrarse en los personajes que rodean al mismo. El hecho de que sean dibujos preparatorios no ha impedido el estudio de ambos, e incluso se ha llegado a decir que se consideran más importantes que el propio cuadro proyectado en 1930¹⁷⁹, pues ellos permiten conocer de primera mano las posibles fuentes iconográficas de las que partió en artista, ya que como se ha mencionado, nada tiene que ver el cuadro definitivo con estos bocetos.

La existencia de dos bocetos o dibujos preparatorios ha hecho que autores como J. Golding sospechen de que lo que a día de hoy conocemos como *La Crucifixión* formase parte también de esa serie de dibujos preparativos para una obra de mayor tamaño. Esta idea viene apoyada a su vez en las medidas del cuadro porque presenta unas proporciones que no coinciden con las que solía trabajar.

La importancia de la obra radica en la variedad de formas empleadas para llevar a cabo cada una de las figuras. Esta variedad iconográfica deriva claramente de sus experiencias previas vinculadas al surrealismo, pues los dibujos realizados en Dinard se encuentran presentes¹⁸⁰. Además de este tratamiento de las formas ya empleado con anterioridad, recupera ciertos recursos puramente surrealistas como la temática primitiva, la religión, la relación de la fisonomía femenina con la mantis religiosa o el uso de las bocas dentadas que claramente aluden a la sexualidad¹⁸¹.

De esta manera, vemos como *La Crucifixión* se considera, en un primer momento, una síntesis de su propio lenguaje, y así lo reafirma Timothy Hilton al establecer relaciones compositivas entre la obra comentada y el telón de *Parade* de 1917¹⁸².

Las teorías defendidas por la escritora Ruth Kaufman en relación a la influencia mitraica en el cuadro de Picasso, concretamente en el caballo con jinete, son desmotadas por otra serie de autores como Federico Revilla. Este afirma que dicha figura no tiene relación con la tauromaquia, como sí han querido ver otros autores, ni con los ritos mitraicos, sino con la propia escena representada: el momento en el que Longinos clava la lanza en el costado de Cristo.

Esta aclaración por parte de autores como Federico Revilla nos hace plantearnos la siguiente pregunta: ¿Es *La Crucifixión* una obra religiosa? Esta pregunta ha sido respondida por muchos

179 CABANNE, Pierre: *El siglo de Picasso...*, op. cit., p. 148.

180 *Ibidem*, p. 148.

181 LÓPEZ SÁNCHEZ, Santiago: «El Sacrificio Banal: Interpretación de *La Crucifixión*»; Taller Experimental de Investigación sobre la obra de Picasso. Fundación Picasso Málaga, Casa Natal. Málaga, 2012, p. 5.

182 HILTON, Timothy: *Picasso*. Londres, 1975, pp. 214-216.

de los autores que analizan esta obra y todos han llegado a la misma conclusión: a pesar del título que presenta, se considera una obra totalmente irreligiosa, es más, se vincula con los ritos primitivos que interesaban a los surrealistas por esos años ¹⁸³.

El carácter irreligioso de esta obra se ha querido explicar a través de la biografía del autor, pues como ya se ha mencionado en el apartado *Picasso: biografía y aprendizaje artístico hasta la década de los 30*, el artista nunca mostró interés por el cristianismo. Esto mismo explica que se considere una temática poco habitual en su producción.

La causa de la producción de este cuadro ha sido analizada por varios autores y entre las interpretaciones más aceptadas nos encontramos la que defiende el conocimiento del artista, por parte de Georges Bataille y su publicación en la revista Documents, del manuscrito de *El Apocalipsis de San Severo* en 1929. Además de esta posible influencia, se conoce un testimonio del propio artista que afirma la impresión que le provocó el cuadro de *La Crucifixión* de Matthias Grunewald (Lám XIII)¹⁸⁴.

Dejando a un lado las posibles causas de su realización, ya que existen varias interpretaciones, es importante hacer referencia a la iconografía¹⁸⁵ que presenta el cuadro. En el centro de la composición se encuentra Jesucristo crucificado acompañado de una figura que grita despavorida, la cual ha sido interpretada como la Virgen María. A la derecha de la escena central, encontramos una serie de figuras de difícil interpretación: un primer rostro con carácter lineal en el interior de un círculo ha sido interpretado por R. Kaufman como una representación de mitra, la máscara de ojos rojos se ha querido interpretar como un símbolo de la propia sociedad que observa la imagen como un divertimento y no como la catástrofe que refleja¹⁸⁶. Junto a esta, según Roland Penrose¹⁸⁷, se encuentra la figura de María Magdalena.

En el lado izquierdo de la crucifixión, se halla un pequeño personaje sobre una escalera. Se entiende que es el encargado de quitar los clavos a Cristo. Junto a él, el jinete ya mencionado y una gran figura que intenta comunicarse con la Virgen María. Esto explicaría su gran boca; también porta sobre sus brazos una gran esponja para calmar la sed. En la parte inferior aparecen representados diferentes cadáveres con los brazos en cruz que remiten a los ladrones crucificados, y dos personajes jugando a los dados sobre un tambor.

183 LÓPEZ SÁNCHEZ, Santiago: «El Sacrificio Banal: Interpretación de La Crucifixión»..., op. cit., p.2.

184 «me gusta ese cuadro y he tratado de interpretarlo... pero en cuanto empiezo a dibujarlo, se convierte en otra cosa». Cita extraída de BOONE, Daniele: *Picasso. Grandes maestros de la pintura moderna...*, op. cit., p. 25

dro: “Picasso y los minotauros”(Figura x) ologiende que es el encargado de das del cuadro porque roduccion. onogr

185 HILTON, Timothy: *Picasso...*, op. cit., pp. 212-216.

186 LÓPEZ SÁNCHEZ, Santiago: «El Sacrificio Banal: Interpretación de La Crucifixión»..., op. cit., p. 4.

187 *Ibidem*, p. 5.

Para concluir con el análisis, es importante hacer mención a los planteamientos formales que presenta el cuadro, pues se vincula claramente con el surrealismo. El carácter grotesco y violento, que se evidenciaba en sus obras anteriores vinculadas con el movimiento, aquí se agrava a través del uso de deformaciones radicales y elementos simbólicos difíciles de interpretar. A este tratamiento de la forma se le une el color, un color intenso, vivo y brillante, ya empleado desde el cubismo sintético. La gran novedad respecto al color viene cuando analizamos la escena principal, la compuesta por el crucificado y el personaje interpretado como la Virgen María, pues ambos, a pesar de ser los grandes protagonistas que centran la escena, aparecen sin color.

Este tratamiento del color ha sido estudiado por F. Revilla, el cual afirma que la diferencia entre el uso del blanco y negro y el predominio del amarillo y rojo se debe a una intención por parte del artista de representar lo terrenal y lo sagrado¹⁸⁸. Con este mismo significado nos encontramos la escalera, también interpretada como el *umbral* surrealista¹⁸⁹.

El periodo comprendido entre 1930-1933 viene marcado por un aumento de la actividad artística, tanto a nivel pictórico como escultórico. Tras la realización de *La Crucifixión*, Picasso lleva a cabo una serie de obras que mantienen las novedades formales introducidas en los dibujos de Cannes y Dinard. De esta manera, sin profundizar detalladamente en cada una de ellas, podemos destacar lo siguiente:

Según las teorías promulgadas por Rafael Jackson, *La muerte de Marat* (Lám XIV) de 1931 se considera el cuadro más vinculado con *La Crucifixión*. Dejando a un lado las relaciones violentas e iconográficas que existen entre ambos, es importante destacar que meses después de concluir *La Crucifixión*, Picasso se instala en Boisgeloup. Aquí va a llevar a cabo una serie de esculturas modeladas en yeso que se consideran una materialización tridimensional de las bañistas proyectadas años anteriores¹⁹⁰

Antes de profundizar en la escultura que en estos años, es importante resaltar que la producción escultórica de Picasso había sufrido un gran parón desde 1917 y será ahora, con su estancia en Boisgeloup, cuando recupere el interés por la misma. La escasa producción escultórica que marca los años 20 se ha venido a relacionar con las nuevas posibilidades que encuentra en la pintura. Como consecuencia de los nuevos procedimientos técnicos y formales empleados en sus obras pictóricas, Picasso se aleja de la escultura. Pero este alejamiento es relativo, pues como se ha ido viendo en las imágenes ya analizadas, el carácter plástico y escultórico de las figuras siempre está presente.¹⁹¹

188 Revilla, F.: «La crucifixión en Picasso» *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Tomo 58, 1992, p. 522.

189 LÓPEZ SÁNCHEZ, Santiago: «El Sacrificio Banal: Interpretación de La Crucifixión»..., op. cit., p. 4.

190 Véase como ejemplo ilustrativo Lám V y X.

191 GOLDING, John: «Picasso y el surrealismo» ..., op. cit., pp. 101-103

Las esculturas de este periodo se fechan en torno a 1931-32 y se caracterizan por mantener a la mujer como protagonista. Esta presencia de la figura femenina se explica a través de un hecho biográfico: la aparición de Marie-Thérèse Walter.

A diferencia de las esculturas que había realizado en su etapa anterior, donde la técnica empleada eran las soldaduras de hierro aprendidas de Julio González, ahora recupera la técnica tradicional de modelar las esculturas con yeso, escayola o barro, partiendo de un esqueleto metálico.

Entre las esculturas, nos encontramos con un conjunto de *cabezas de mujer* (Lám XV) que presentan una clara evolución formal¹⁹². Estas sorprenden principalmente por el tratamiento del rostro, pues en él se aprecian claras connotaciones sexuales. Este carácter sexual se observa al estudiar la combinación de ojos/ nariz y boca, pues mientras que el primer grupo responde al sexo masculino, la boca mantiene esas características de la «vagina dentada» ya mencionada en sus cuadros.

La construcción de estas esculturas las lleva a cabo a través del modelado de elementos independientes los unos de los otros. A pesar de esta independencia formal, Picasso parte de la anatomía real del rostro para componer estas esculturas que provocan una sensación de deformación orgánica y carácter blando propio del movimiento surrealista de estos momentos.

Esta serie de *cabezas* ha sido relacionada con el bajorrealismo del grupo Documents (Bataille y Bellmer), con el retrato del profesor Gosset de Duchamp-Villon y con la serie de cabezas que realizó Matisse en 1909.¹⁹³

Junto a estos bustos de mujer, realizó pequeñas figurillas de cuerpo entero donde interpreta el tema de la bañista (Lám XVI). Tras este periodo de interés por la escultura, Picasso la abandona de nuevo hasta 1940 aproximadamente.

Volviendo al campo de la pintura, en Boisgeloup realiza *Bañista con pelota* (Lám XVII) donde de nuevo acude a las formas abultadas, a las curvas y a las deformaciones orgánicas para componer la figura¹⁹⁴. Estos esquemas compositivos repiten los ya realizados en Cannes y Dinard, pues el carácter escultórico y pétreo de la escultura se potencia con el uso del color.

192 dro: "Picasso y los minotauros"(Figura x) ologiende que es el encargado de das del cuadro porque roduccion.onogr Así lo defiende Spies, Werner: *Esculturas de Picasso...*, op, cit., p dro: "Picasso y los minotauros"(Figura x) ologiende que es el encargado de das del cuadro porque roduccion.onogr 76 dro: "Picasso y los minotauros"(Figura x) ologiende que es el encargado de das del cuadro porque roduccion.onogr dro: "Picasso y los minotauros"(Figura x) ologiende que es el encargado de das del cuadro porque roduccion.onogr

193 JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado...*, op. cit., p. 196.

194 Estas características tan repetidas en la producción de estos años ha hecho que Gaya Nuño conozca a estas mujeres como «mujeres redondas». Véase p. 23 de *Picasso*.

A pesar de estas deformaciones, la imagen se presenta clara al espectador: una bañista salta para recoger un balón creando una composición dinámica y diagonal.

El carácter escultórico que adquiere la pintura se potencia a través de dos versiones que realiza de un mismo tema: *Mujer del sillón rojo* (Lám XVIII) y *Mujer sentada en un sillón rojo* (Lám XIX) de 1932. En ambas obras vamos a ver repetido ese sistema de composición de los dibujos de Dinard descritos por W. Spies en páginas anteriores (véase p. 43).

Las diferencias entre ambas obras se aprecian en la sensación que provocan, pues mientras que *Mujer sentada en un sillón rojo* provoca cierto desconcierto al jugar con las formas afiladas y curvas, *Mujer del sillón rojo* presenta una mayor dulzura al no contar con esos elementos contrarios.

Otra obra que muestra las relaciones entre Picasso y el surrealismo es *Mujer con flor* (Lám XX) de 1932. Ingo Walther da un análisis de esta obra en 1990 y destaca el juego formal que realiza a la hora de componer el rostro de Marie-Thérèse Walter. Interesa destacar la relación que existe entre la forma de la cabeza y la planta que soporta la figura, pues como bien afirma Walther, se produce una unión entre ambas. Como ya se ha mencionado, el hecho de emplear la forma de un objeto para representar otro va a ser muy común en la producción surrealista.

En este repaso por la producción picassiana, es necesario hacer referencia a la serie *Minotauro* de 1933, incluida en el conjunto de grabados titulados *Suite Vollard*, porque se considera el único conjunto de obras donde el artista afirma la influencia del movimiento surrealista.

Es importante mencionar que, frente a esta afirmación por parte del artista, los autores que tratan dicha obra solo mencionan la influencia del surrealismo en la temática¹⁹⁵. Sin embargo, esta posible «apropiación» por parte del artista no es aceptada por todos. Brigitte Baer parte de la idea de que la figura del minotauro la toma de la antigüedad griega¹⁹⁶. Esta idea se ve refutada por Romero de Solís al confirmar que en los quince grabados que forman la serie se van a encontrar personajes del mito clásico. A pesar de estas hipótesis, se conoce el interés de Picasso por la tauromaquia y la iconografía del toro, por lo que deberíamos descartar la influencia surrealista.

La diferencia entre las producciones anteriores que tratan el tema y la serie *Minotauro* la refleja Kahnweiler al afirmar que «el Minotauro de Picasso, que festeja, ama y se bate, es el propio Picasso. Es a sí mismo a quien quiere mostrar completamente desnudo, en una

195 ROMERO DE SOLÍS, Pedro: «Picasso y los minotauros»; en *Revista de Estudios Taurinos*, nº 0. Sevilla, 2003, pp.19-104.

196 BAER, Brigitte: «Creatividad, Mitos y Metamorfosis en los años treinta»..., op. cit., pp. 140-141.

comuni3n que el considera completa»¹⁹⁷. Con este testimonio queda reflejada la idea de Picasso: representarse a 3l mismo a trav3s de un personaje mitad toro, mitad hombre.

El hecho de que Picasso afirme que en estos a3os s3 cont3 con influencia del surrealismo ha hecho que autores como Romero de Sol3s vinculen esta afirmaci3n a la aparici3n del inconsciente de Freud. Como consecuencia de la libertad que adquiere el subconsciente, las ideas proceden de lo m3s profundo del ser y, por tanto, son complejas. En este contexto, los surrealistas llevar3n a cabo representaciones de las dos vertientes del ser humano, de lo racional e irracional, y esta dualidad de la persona es la que reflejar Picasso en estos grabados.¹⁹⁸

Al analizar la iconograf3a de los grabados, nos damos cuenta que presentan una clara evoluci3n de la figura del minotauro, ya que mientras que en algunos grabados encontramos escenas de gran agresividad sexual (L3m XXI), otros muestran la figura del monstruo como un ser dulce y domesticado (L3m XXII). Este cambio de actitud viene dado por la presencia que adquiere la mujer; esta pasa de ser objeto de deseo a considerarse la gran protagonista. Esta evoluci3n trae consigo la evoluci3n del propio minotauro, pues la mujer le ha despojado todo su car3cter violento y lo ha reducido a la nada. Como consecuencia, entre los grabados encontramos una «fase final» donde el minotauro aparece gravemente herido y moribundo (L3m XXIII). A estos grabados de minotauros les acompa3an una serie que tienen como protagonista la figura de la Efigie (L3m XXIV). La aparici3n de esta 3ltima figura se relaciona con la propia vida del artista, pues por estos a3os estaba conociendo a Dora Maar, mujer con la que comenzar3 un romance a3os despu3s.¹⁹⁹

Partiendo de esta fecha clave, tendr3amos que preguntarnos si existe una cronolog3a que acote esta influencia surrealista en la producci3n picassiana. Los autores mencionados a lo largo del trabajo confirman la inexistencia de dicha cronolog3a, y esto provoca una complejidad a la hora de llevar a cabo el an3lisis de las obras. Partiendo de lo ya mencionado por autores como Boeck o Gaya Nu3o, el periodo surrealista en Picasso culmina con la realizaci3n del *Guernica*. Bas3ndonos en esta afirmaci3n, vamos a continuar con nuestro an3lisis hasta el desarrollo de dicha obra.

Resumiendo este periodo art3stico comprendido entre 1933 y 1937, tenemos que destacar la continuidad de la tem3tica. De nuevo, la figura de la mujer inunda toda sus creaciones.

En obras como *Mujer leyendo* (figura XXV) de 1935 observamos una innovaci3n respecto a

197 PIOT, Christine: «Cap3tulo VII: 1931-1936»; en VV.AA: *Picasso total: 1881-1973*. Barcelona, 2003, p. 278.

198 ROMERO DE SOL3S, Pedro: «Picasso y los minotauros»..., op. cit., pp. 42-46.

199 *Ibidem*, pp. 57-64.

sus obras anteriores. Frente a los dibujos realizados en Cannes donde las formas geom3tricas estaban modeladas, aqu3 se presentan con gran rigidez, ya que limita todas las partes con trazos negros²⁰⁰.

Esta nueva forma de transformar la figura femenina se evidencia en otras obras donde recupera la tem3tica de las ba3istas: *Gran ba3ista con libro* y *Muchachas jugando con un barco* (L3m XXVI).

Esta 3ltima obra recupera a su vez el car3cter er3tico de las *Ba3istas* de 1927. De nuevo el artista potencia el pecho y otros elementos vinculados a la sexualidad. Junto a este car3cter sexual, habr3a que destacar el car3cter enigm3tico del cuadro al hacer menc3n a la figura que aparece al fondo del mismo.

Aludiendo al t3tulo, en *Muchachas jugando con un barco*, la iconograf3a est3 clara. Sin embargo, la presencia de este ser confunde el estudio iconol3gico del cuadro, ya que si consideramos la zona azul el mar, esta figura se encontrar3 detr3s del mismo. Esta doble lectura ha provocado un gran inter3s por esta obra que, seg3n varios autores, es considerada la 3ltima del periodo surrealista.²⁰¹

Junto a estas nuevas caracter3sticas, para concluir nuestro an3lisis, tenemos que destacar la presencia del artista en el mundo literario. En 1935 se publican, por primera vez, una serie de escritos en la revista *Cahiers d'art*. Es importante destacar esta relaci3n con la literatura porque es donde mejor se evidencia la relaci3n del artista con el movimiento, pues como ya se ha mencionado en el apartado *El movimiento surrealista y sus innovaciones art3sticas*, la g3nesis del Surrealismo se encuentra en la literatura.

Esta vinculaci3n con la escritura va de la mano con su producci3n pict3rica, y de esta manera, podemos mencionar un par de obras que evidencian dicha relaci3n: *Retrato de muchacha* y *Retrato de muchacha sobre una vieja lata de conserva y poema en franc3s sobre este tema* (L3m XXVII). Ambos realizados en Juan-les-Pins en 1936.

6. AN3LISIS PERSONAL

Una vez conocida la opini3n sobre los autores, el an3lisis de obras se va a completar con una visi3n personal, a trav3s de la cual se va a corroborar o negar lo ya comentario por dichos autores. De esta manera, consideramos oportuno iniciar nuestro an3lisis partiendo de obras como *La siesta* (L3m I) de 1919 o *Dos mujeres corriendo por la playa* (L3m II) de 1922; ambas consideradas precedentes dentro de la producci3n surrealista de Picasso por las fechas en las

200 PIOT, Christine: «Cap3tulo VII: 1931-1936»..., op. cit., p. 297.

201 WALTHER, Ingo F.: *Pablo Picasso*..., op. cit., pp. 61-62.

que fueron realizadas.

Ambas obras cuenta con dos interpretaciones, mientras que W. Boeck las considera un claro precedentes de obras como *La danza* (Lám III) de 1925, Igno F. Walther ve en ellas una evolución de las formas cubistas. Dejando a un lado estas cuestiones, las obras pertenecen a un periodo clásico dentro de la producción del artista, un periodo donde recupera la figuración tradicional. Resulta interesante destacar este hecho ya que ambos autores buscan las influencias en periodos donde la figuración tradicional desaparece como consecuencia de las deformaciones que sufre la forma. Debido a esto, procedamos a buscar otras posibles fuentes de inspiración dentro de la producción del artista con el objetivo de encontrar en ellas referencias formales que permitan negar la influencia surrealista en estas obras.

Ambas obras forman parte del apartado *Precedentes «surrealistas» en la producción picassiana* por el tratamiento de las formas. Como ya se ha señalado, Picasso juega con las extremidades de los personajes provocando en ellos alargamientos y transformaciones.

Partiendo de esta afirmación, nos remitimos a la producción picassiana de los primeros años del siglo XX, concretamente a su etapa azul, ya que consideramos que presenta ciertas similitudes con estas obras. Estas similitudes se evidencian en los siguientes aspectos: por un lado, son obras realistas, figurativas que tienen como protagonistas a personajes de la sociedad. Por otro lado, evidencian cierto manierismo²⁰² o transformación en las extremidades; en este caso son figuras muy estilizadas que alargan sus extremidades creando una gran desproporcionalidad (Lám XXVIII).

Las diferencias principales que encontramos a la hora de comparar es que, mientras que *La siesta* (Lám I) o *Dos mujeres corriendo por la playa* (Lám II) presentan un fuerte modelado en sus figuras y volúmenes contundentes, las obras fechadas en torno a 1901-1904 se caracterizan por su languidez. De la misma manera, estas últimas transmiten un pesimismo que no hace más que potenciar esa estilización figurativa, a diferencia de *La siesta* o *Dos mujeres corriendo por la playa* que transmiten alegría y tranquilidad.

Por lo tanto, podemos ver como la utilización de la deformación para transmitir emociones o sentimientos (como hará en su etapa surrealista) no parte de su producción clásica de mediado de los años 20. De la misma manera, el tratamiento del volumen, muy propio en sus obras de esta segunda década del siglo, también se evidencia en obras anteriores; por ejemplo en las pinturas realizadas en Gósol (Lám XXIX).

Por consiguiente, consideramos que los recursos formales y estilísticos reflejados en *La siesta* o *Dos mujeres corriendo por la playa* no preludian el cambio que sufre la producción

202 RICHARDSON, John: *Picasso, una biografía. Volumen I...*, op. cit., p. 237.

picassiana a partir de 1925 con la obra *La danza*. Recurre, como hará a lo largo de su producción, a sus experiencias anteriores, conjugando recursos procedentes de diferentes épocas creando así lo que García Maldonado llama «Estilo Picasso»²⁰³.

Dejando a un lado estos posibles precedentes, hay que destacar varias obras realizadas en 1925: *La danza* (Lám III) y *El beso* (Lám IV).

Frente a *La siesta* o *Dos mujeres corriendo por la playa*, en estas obras encontramos una violencia implícita no vista hasta ahora. Este carácter agresivo sí se puede considerar una novedad respecto a las obras comentadas anteriormente. Sin embargo, esta agresividad se potencia con la deformación de los cuerpos, al igual que había hecho en su etapa azul. La diferencia entre ambas radica en la manera de llevar a cabo la deformación. Ya hemos señalado como W. Boeck establece ciertas relaciones entre las formas de *La danza* y la de obras realizadas en el cubismo sintético. Consideramos esta vinculación muy acertada, ya que la manera de componer no presenta novedades respecto a su producción anterior.

Los personajes de *La danza* se componen mediante deformaciones geométrica apoyadas en el color. Esto lo podemos ver en obras anteriores como *Los enamorados* de 1919 (Lám XXX), donde la alternancia de formas geométricas y curvilíneas también se encuentra presente. De esta manera, frente al personaje masculino, que presenta un carácter rígido y hierático, su acompañante cuenta con ritmos que le proporcionan una lectura diferente. Estas dos manera de tratar la figura también se encuentra presente en *La danza*; en este caso, la dualidad la encontramos entre los dos personajes que flanquean la figura central. El personaje de la izquierda se puede vincular con la figura femenina de *Los enamorados* porque ambas presentan ese ritmo que Spies relacionaba con el movimiento. Por el contrario, el personaje de la derecha muestra esa geometrización ya mencionada en la figura masculina de *Los enamorados*.

La diferencia respecto a la obra *El beso* la encontramos en este tratamiento de las formas, pues en esta obra abandona el carácter geométrico para adentrarse en las deformaciones orgánicas a las que tanto recurrirá a partir de 1926. En esta obra no vemos una metamorfosis de la forma de manera individual, es decir, en los casos anteriormente comentados, veíamos como cada personaje era tratado individualmente respecto al otro y no afectaba al resto de figuras. No obstante, aquí nos encontramos una gran fusión entre dos cuerpos y esa fusión es la que provoca la creación de una masa de color deforme.

Respecto a *La danza*, en esta obra la deformación se lleva a cabo de manera más radical. Es más, el trazo negro que une a los dos personajes nos hace pensar que pudo existir cierto

203 MALDONADO ELOY-GARCÍA, Juan: *Picasso único: juicio a un genio en rebeldía...*, op. cit., p. 83.

automatismo a la hora de realizar la obra. Por tanto, estas características conducen a una influencia previa del movimiento surrealista. Vemos por tanto que existen diferencias en el tratamiento formal, pero también existen similitudes que hablan de ese nuevo lenguaje surrealista.

Ya he mencionado el uso del color para potenciar el carácter agresivos de ambas obras. Este tratamiento cromático vivo, brillante, de colores intensos es una novedad respecto a la producción anterior. Considero que esta renovación viene de la mano de este nuevo lenguaje formal que se encuentra vinculado al carácter personal que adquieren sus obras.

Esta última afirmación nos hace establecer otra relación entre las dos obras: *La danza* muestra, a nivel iconográfico, un baile, una escena que podría interpretarse con un carácter lúdico. Sin embargo, presenta una gran carga simbólica. Este carácter simbólico fue afirmado por el propio artista cuando describió el cuadro como una escena fúnebre relacionada con la muerte de su compañero Pitchot.

De la misma manera, *El beso*, a primera vista, nos puede recordar a un acto romántico, a la principal muestra de amor entre dos personas. A pesar de esta lectura iconográfica, esta obra también esconde un trasfondo vinculado a su vida personal. Son muchos los autores que vinculan la simbología y el carácter agresivo de estas obras a su vida privada. Reafirmamos dicha teoría porque las circunstancias personales pueden afectar a la producción de un artista hasta el punto de plasmar dichas emociones en sus obras.

A pesar de estas características comentadas, no consideramos que el carácter de las obras sea surrealista. En ambas encontramos claras referencias al mundo real, no existen elementos arbitrarios que nos vinculen con el inconsciente. A pesar de esto, las formas utilizadas sí responden a esa renovación plástica que estaban iniciando los surrealistas a través de la representación del subconsciente.

Las deformaciones orgánicas reflejadas en *El beso* van a adquirir un mayor protagonismo en los dibujos de *Las bañistas* realizados en Cannes en 1927. La diferencia respecto al lienzo de 1925 es que ahora, las figuras se tratan con mayor independencia, hecho que permite observar con detenimiento las deformaciones de estos años.

Hemos mencionado que *El beso*, respecto a *La danza*, muestra metamorfosis radical. Sin embargo, estos dibujos superan el radicalismo de *El beso*. Ahora nos encontramos con figuras que no tienen equivalente en el mundo real. Son cuerpos amorfos, grandes masas de volumen sin apariencia humana que se mueven libremente por la orilla del mar.

A pesar de no existir claras evidencias que nos permitan relacionar las figuras proyectadas en estos dibujos con el mundo exterior, tenemos que acudir a la teoría que presenta Warncker en su libro *Picasso*²⁰⁴. Este afirma que Picasso siempre introduce elementos reconocibles en sus obras que permite al espectador establecer relaciones con el mundo real. Basándonos en esta afirmación, observamos como todas las figuras tienen cabeza y portan una llave. Por lo tanto Picasso, frente a los surrealistas, coloca pistas en el cuadro que permiten la interpretación del mismo.

Esta última aclaración se refleja claramente al comparar algunas de *Las bañistas* con un cuadro de Yves Tanguy (Lám XXXI) que, desde nuestro punto de vista, repite las formas de Cannes.

El relación a estos dibujos, hay que hablar de sus equivalentes tridimensionales: las esculturas *Metamorfosis I y II* (Lám IX). Ambas presentan planteamientos muy similares a los dibujos, pero en este caso, hacemos mención a ellas por la influencia que ejercieron en la producción escultórica del artista Henry Moore a partir de 1926 (Lám XXXII). Con esto vemos la influencia y la importancia de Picasso; a pesar de encontrarse en un periodo experimental, va a llamar la atención de sus contemporáneos.

Para comprender la producción posterior a 1928, también tenemos que mencionar los dibujos realizados en Dinard. Opinamos que Picasso abandona el tratamiento orgánico de la figura para recuperar la geometría. A diferencia de la figura tratada geoméricamente en *Los enamorados*, las figuras que encontramos en estos dibujos presentan una gran volumetría.

En ellas sí encontramos ciertas vinculaciones con el movimiento surrealista, concretamente con la creación mediante puntos y líneas de Joan Miró (Lám XXXIII).

Picasso, en una de sus estancias en Juan-les-Pins, experimentó con este sistema compositivo. Además de esto, se conoce que existieron contactos entre el pintor catalán y él. Ambos hechos nos permiten relacionar dichas obras creadas con puntos y líneas con estos dibujos ya que, a pesar de que existen diferencias, el método de creación es similar. Esta hipótesis se refuerza al mencionar obras contemporáneas como los diferentes proyectos que existen del *monumento a Guillaume Apollinaire* (Lám XXXIV).

La diferencia que nos encontramos respecto a los dibujos realizados por Joan Miró es el volumen. Por lo tanto, si reducimos los dibujos al plano, las esferas se convierten en punto y las formas geométricas en líneas. Este hecho es el que nos ha permitido desarrollar esta teoría.

204 WARNCKE, Carsten-Peter: *Picasso...*, op. cit., pp. 135-136.

Estas nuevas experiencias formales de Cannes y Dinard se va a ver repetidas a lo largo de su producción. Así lo vemos en *La crucifixión* (Lám XII) de 1930. Mientras que en los dibujos anteriormente señalados existía una coherencia compositiva, ahora nos encontramos con una composición caótica, hecho que dificulta su interpretación. A este caos compositivo, se le une un uso arbitrario del color. Como consecuencia, se produce la creación de un no-lugar, ya que desaparece la perspectiva y el fondo se funde con el resto de planos.

En este sentido, tenemos que acudir de nuevo a lo planteado por Warncke. Si no fuera por el título de la obra (que alude directamente a lo representado) y por otros elementos reconocibles (escalera y cruz), no llegaríamos a descifrar la obra.

De modo que, como venimos diciendo a lo largo de nuestro comentario, existen relaciones formales con el surrealismo, pero las intenciones del artista son otras. Un caso aislado en su producción, donde técnica e intención coinciden con las surrealistas, es en *Composición surrealista* (Lám XXXV). Al igual que en *La crucifixión*, vemos un desorden compositivo, pero ahora no existe ningún tipo de relación con el mundo exterior. Esto, unido a la manera de componer que recuerda al automatismo surrealista, nos permite establecer relaciones con dicho movimiento.

Siguiendo la cronología de su producción, podemos mencionar la serie *cabezas de mujer* (Lám XV) realizadas en Boisgeloup en 1931.

Consideramos que estos bustos son un claro testimonio de la evolución que sufre la producción picassiana en estos años. De esta manera, el primer busto de la serie respondería al clasicismo y naturalismo de las obras pertenecientes a los primeros años del siglo XX, mientras que los bustos que les siguen muestran una independencia de la forma cada vez más acentuada, reflejándose en ellos, de manera consecutiva, la influencia de Cannes y Dinard. En este periodo también realiza pintura, por ejemplo *Bañista con pelota* (Lám XVII).

Aquí encontramos otro claro ejemplo de esa repetición de formas iniciadas en Cannes. Sin embargo, destaca también su rostro. En él, encontramos dos hechos a destacar: por un lado, la composición de nariz/frente tan característica en la producción picassiana. Concretamente, esta forma de componer ya la había reflejado ese mismo año en una de las *cabezas de mujer* (Lám XV). Por otro lado, hacer mención a la boca, pues se repite ese término de «vagina dentada» mencionado en varias ocasiones por R. Jackson. La utilización de dicho recurso hace pensar que Picasso pudo conocer la obra *Un juego lúgubre* de Dalí de 1929 (Lám XXXVI) porque las coincidencias son evidentes.

Por estos años lleva a cabo la serie *Minotauro*. A pesar de que el propio artista confirmó su relación con el surrealismo en dichas obras, no encontramos evidencias iconográficas que

nos permitan reafirmar dicha relación. A decir verdad, pensamos que la afirmación del artista se debe al procedimiento intelectual que llevó a cabo y no los planteamientos técnicos y formales, ya que la figuración retoma el clasicismo.

Para culminar con el análisis, podemos mencionar el cambio que se produce en su producción partir de 1935. El tratamiento de las formas adquiere un carácter aun más agresivo al emplear formas geométricas rígidas con ángulos rectos que entran y salen. A pesar de estas formas, observamos como las escenas se hacen dulces y tranquilas. Por otro lado, el uso del color recuerda a obras como *La Crucifixión* (Lám XII), ya que de nuevo acude a esos grandes planos cromáticos eliminando así todo principio de perspectiva.

7. CONCLUSIONES

Si realizamos una visión general de toda la producción picassiana, desde sus primeros contactos con la pintura, hasta su última obra realizada, lo primero que vamos a pensar es en la diversidad que presentan las obras como conjunto de un mismo artista. Para muchos, esta variedad puede ser considerada un hecho negativo justificando que el artista no cuenta con unas características propias que lo definan. Sin embargo, esta producción cambiante y variada es la que nos permite afirmar un elemento constante en toda su obra: el carácter innovador e insaciable del malagueño.

Al igual que a otros muchos pintores de vanguardia, a Picasso no lo podemos enmarcar en una sola corriente artística. Con esto queremos decir que su producción no está acotada a un solo istmo, hecho que explica su heterogénea producción.

La figura de Picasso ha pasado a la historia por considerarse el gran maestro del siglo XX. Su constante renovación le hizo experimentar con nuevas técnicas y nuevos procedimientos artísticos que culminaron en la creación del Cubismo o en el desarrollo de nuevas técnicas escultóricas. Tendemos a pensar en Picasso como un artista que se adelanta a su tiempo, desarrollando procedimientos que anticipan los llevados a cabo por artistas posteriores. Esta idea está totalmente aceptada, pero tenemos que asumir que muchas de las ideas de las que parte no tienen su origen en su propia experimentación.

Es aquí donde enmarcamos la influencia que ejerció el movimiento surrealista en su producción. La presencia, en la obra picassiana, de planteamientos formales e iconográficos procedentes del Surrealismo es más que evidente. Ya se han analizado diferentes obras en los apartados anteriores que reflejan dicha relación. A su vez, esta relación se ve reforzada por ese carácter renovador ya mencionado y el interés de Breton por el artista.

A pesar de esta afirmación, tenemos que matizar que tener influencias de un movimiento no implica pertenecer a dicho movimiento. De esta manera, con la realización de este trabajo se ha pretendido dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿Podemos considerar a Picasso un surrealista ortodoxo? o también puede ser planteada de la siguiente manera: ¿Existe en Picasso una producción que conecte con todos los ámbitos del Surrealismo? A continuación se va a argumentar como la única respuesta a estas preguntas es no.

El primer problema que se nos plantea es establecer una cronología que enmarque dicha producción. Los expertos consideran la fecha de 1925 como un antes y un después en su obra, destacando la realización de *La danza*. Como ya se ha podido ver en el apartado de *Análisis personal*, no consideramos dicha obra una obra surrealista porque responde a planteamientos utilizados en los primeros años de la década de los 20; años donde todavía no estaba creado el movimiento surrealista. En cuanto a la culminación de esta etapa, no existen fechas que nos evidencien la pérdida de contacto con el movimiento.

Por lo tanto, la dificultad de enmarcar su producción dentro de la historia del arte nos hace ver como Picasso nunca conectó al completo con el movimiento. En el caso contrario, resultaría fácil establecer una cronología porque las características se apreciarían de forma evidente. Desde nuestro punto de vista, si hubiera que establecer una fecha donde la influencia del surrealismo estuviera claramente presente, sería entre 1926 y 1937. La elección de ambas fechas se debe a que consideramos que la única constante que existe en las obras «surrealistas» son las deformaciones y la violencia desmedida. De esta manera, ambas características aparecen con el desarrollo de los dibujos realizados en Cannes en 1926 y, desaparecen en torno a 1937. Esto no significa que abandone las deformaciones, pues en obras posteriores recuperará este planteamiento formal.

Otra prueba que nos permite negar la presencia del artista en el movimiento es su apego a la figuración y el mundo exterior. A pesar de las diversas experimentaciones que Picasso muestra en sus pinturas y esculturas, nunca abandona el natural. Con esto, estamos afirmando que no acudió al subconsciente para llevar a cabo sus creaciones y, por tanto, no adopta el procedimiento intelectual de la creación surrealista.

Por consiguiente, Picasso encuentra en el surrealismo un nuevo campo de experimentación formal, al igual que lo había encontrado anteriormente con el primitivismo. Se queda en lo superficial, capta lo perceptible de una obra surrealista y lo plasma en sus obras. Pero esta plasmación no se hace mediante una copia, pues antes lo adopta a su propio lenguaje. Esta última afirmación es la que nos impide observar con claridad dichas influencias, porque Picasso siempre imprimirá en sus obras un estilo personal y característico.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE CONSULTA

- ADÈS, Dawn: *El Dadá y el Surrealismo*. Barcelona 1975.
- BARR, Alfred H: *Picasso: Fifty years of his art*. Nueva York, 1946.
- BATTISTINI, Matisde: *Picasso*. Milán, 1999.
- BOECK, Wilhelm: *Picasso*. Barcelona, 1958.
- BOONE, Daniele: *Picasso. Grandes maestros de la pintura moderna*. París, 1993.
- BOZAL, Valeriano: *Picasso*. Madrid, 1999.
- CABANNE, Pierre: *El siglo de Picasso*. Tomo 1. Madrid, 1982.
- CARMONA, Eugenio: *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España*. Madrid, 1991.
- CARROUGES, Michel: *André Breton y los datos fundamentales del surrealismo*. Madrid, 2008.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Picasso. El nacimiento de un genio*. Barcelona, 1972.
- CLARK, T.J.: *Picasso and Truth*. Washington, 2013.
- DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Milán, 1966.
- FAUCHEREAU, Serge: *Surrealismo*. Barcelona, 1966.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía: *La pintura surrealista española (1924-1936)*. Madrid, 1986.
- *Picasso y el surrealismo*. Fundación Pablo Ruíz Picasso, Ayuntamiento de Málaga. Málaga, 1990.
- GASMAN, Lydia: *Mystery, Magic and Love in Picasso. Picasso and the Surrealist Poets 1925-1938*. Michigan, 1981.
- GAUTHIER, Xavière: *Surrealismo y sexualidad*. Buenos Aires, 1976.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Picasso*. Barcelona, 1950.
- GIMÉNEZ-FRONTIN, J.L.: *El surrealismo en torno al movimiento bretoniano*. Barcelona, 1991.
- HILTON, Timothy: *Picasso*. Londres, 1974.
- HOFMANN, Werner: *Los fundamentos del arte moderno: una introducción a sus formas simbólicas*. Barcelona, 1995.

- IZQUIERDO, Violeta: *Arte contemporáneo II (1910-1990)*. Madrid, 2009.
- JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado*. Madrid, 2000.
- JAFFÉ, Hans L.: *Pablo Picasso*. Barcelona, 1970.
- JANÉS, Clara (Dir.): *Picasso. Los genios de la pintura española*. Madrid, 1988.
- JUNG, Carl Gustav: *Estudio psicológico de Picasso*. Zurich, 1932.
- LECALDANO, Paolo: *La obra completa de Picasso azul y rosa*. Barcelona, 1976.
- LUQUE TERUEL, Andrés: «Picasso y Christian Zervos, los dibujos escultóricos del cuaderno de Cannes, en 1927, y las esculturas biomórficas modeladas en París, en 1928»; en *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, núm. 21, 2012.
- MALDONADO ELOY-GARCÍA, Juan: *Picasso único: juicio a un genio en rebeldía*. Málaga, 2003.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia: *Arte y Arquitectura del siglo XX. Vanguardia y Utopía social*. V.1. Madrid, 2001.
- MARTINI, Alberto: *Pablo Picasso*. Buenos Aires, 1965.
- MAS MARQUÉS, María José: *Picasso*. Madrid, 2000.
- NASH, John M.: *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*. Barcelona, 1975.
- O'BRIAN, Patrick: *Pablo Ruíz Picasso. Una biografía*. Barcelona, 1976.
- OLANO, Antonio D.: *Picasso íntimo*. Madrid, 1971.
- ORIOU ANGUERA, Antonio: *Guernica al desnudo*. Barcelona, 1972.
- OTERO, Roberto: *Recuerdo de Picasso*. Madrid, 1984.
- PALENCIA, Ceferino: *Picasso*. Madrid, 1945.
- PELLEGRINI, Algo: *Los manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires, 1965.
- PENROSE, Roland: *Picasso. Vida y obra*. Madrid, 1958.
- PENROSE, Roland y GOLDING, John (Eds.): *Picasso 1881/1973*. Barcelona, 1974.
- GOLDING, John: «Picasso y el surrealismo»; en PENROSE, Roland y GOLDING, John (Eds.): *Picasso 1881/1973*. Barcelona, 1974.
 - BOWNESS, Alan: «La escultura de Picasso»; en PENROSE, Roland y GOLDING, John (Eds.): *Picasso 1881/1973*. Barcelona, 1974.
- READ, Herbert: *Breve historia de la pintura moderna*. Londres, 1959.
- REVILLA, F.: «La crucifixión en Picasso»; en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 58, Universidad de Valladolid, 1992.
- RICHARDSON, John: *Picasso, una biografía. Volumen I: 1881-1906*. Madrid, 1995.
- *Picasso, una biografía. Volumen II: 1907-1917*. Madrid, 1997.
- ROMERO DE SOLÍS, Pedro: «Picasso y los minotauros»; en *Revista de Estudios Taurinos*, nº 0. Sevilla, 2003.
- RUBIN, William (Ed.): *Pablo Picasso: Retrospectiva*. Nueva York, 1980.
- SPIES, Werner: *Esculturas de Picasso*. Barcelona, 1971.
- STEIN, Gertrude: *Matisse, Picasso and Gertrude Stein with Two Shorter Stories* París, 1933.
- TINTEROW, Gary: *Picasso Clásico. Consejería de Cultura y Medio Ambiente*. Málaga, 1992.
- BAER, Brigitte: «Creatividad, Mitos y Metamorfosis en los años treinta»; en TINTEROW, Gary: *Picasso Clásico*. Málaga, 1992.
- VVAA: Fundación Cultural Mapfre vida: *Picasso*. Madrid, 2002.
- VV.AA: *Picasso total: 1881-1973*. 2003. Barcelona.
- PIOT, Christine: «Capítulo VI: 1925-1930»; en VV.AA: *Picasso total: 1881-1973*. Barcelona, 2003.
 - PIOT, Christine: «Capítulo VII: 1931-1936»; en VV.AA: *Picasso total: 1881-1973*. Barcelona, 2003.
- WALTHER, Ingo F.: *Pablo Picasso 1881-1973: El genio del siglo*. Alemania, 1990.
- WARNCKE, Carsten-Peter: *Picasso*. Colonia, 1997.