

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS
NÚMERO 7
DICIEMBRE DE 2021
ISSN 2530-9536
[pp. 97-104]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2021.i7.04

PICASSO, LOS FRAGMENTOS FIGURATIVOS MODELADOS EN
BOISGELOUP, EN 1931 Y 1932.
PICASSO, THE FIGURATIVE FRAGMENTS MODELED IN
BOISGELOUP, IN 1931 AND 1932.

Andrés Luque Teruel
Universidad de Sevilla

Resumen: La nueva escultura modelada de Picasso en Boisgeloup muestra un sólido dominio estructural y el conocimiento de la estatuaria clásica como punto de partida para la deformación orgánica que lo llevó a una nueva renovación formal. Los originales planteamientos del natural, el paso gradual hacia las abstracciones orgánicas y la definición de configuraciones estructurales propias, muestran la extrema audacia creativa del artista, lo avalan como escultor en el amplio sentido del término y lo sitúan en el extremo vanguardista que siempre lo caracterizó.

Palabras Claves: Picasso, Escultura, Vanguardias, Abstracción Orgánica, Informalismo.

Abstract: The new Picasso's sculpture shape in Boisgeloup sign a solid structural dominion and classical statuary knowledge as departure point for organic deformation for a new formal renovation. The natural original concept, the gradual pace toward organic abstraction and the definition of a proper structural shape, show the maximum artist's creative boldness how commerce as sculptor and place in the avant garde extreme who always distinguish.

Keywords: Picasso, Sculpture, Avant-Garde, Organic Abstraction, No formalist.

I Estado de la cuestión.

En los que refiere a las esculturas modeladas por Picasso en Boisgeloup, en 1930-1934, las distintas aplicaciones presentan secuencias amplias y completas, muy bien identificadas, en las que procedió sobre referencias naturales, unas veces resueltas como tales; otras como estímulos para las experimentaciones y las deformaciones biomórficas, en las que proyectó de distintos modos la naturaleza orgánica de las configuraciones y los elementos. Los términos fueron debidos a Christian Zervos, testigo excepcional junto a Daniel-Henri Kahnweiler y Gilberte Brassai del proceso creativo de las esculturas que Picasso modeló en barro o, sobre todo, en yeso entre 1928 y 1933 (Zervos, 1928, 277) (Zervos, 1929, 341). La definición quedó establecida como principio de identificación de unos desarrollos volumétricos y formales inéditos en el arte de vanguardia. En esas aplicaciones, Picasso trabajó los formatos en miniatura, el tamaño académico, el natural y la escala monumental, ello con independencia del tema representado y de la escala originaria.

Dos de ellas, las más significativas, las series formadas por las *Cabezas de María Teresa Walter* (Alix, 1987, 235), y las *Bañistas* (Spies, 1989, 149-158), fueron simultáneas y se extendieron a lo largo de toda la cronología propuesta, tanto en el desarrollo de la aplicación inicial como en otras sobre una referencia tomada de aquélla. La secuencia de la primera serie citada es coetánea a la de *La gran estatua*, a finales de 1930; y los estados consecutivos titulados *Bañista sentada*, *Bañista tendida* y *La bañista de Boisgeloup*, en 1931. La acción simultánea de soluciones procedentes de dos aplicaciones distintas fundamentó el modelado de obras concretas, como la *Dama Oferente*, escultura monumental compuesta con el criterio sintético de la mayoría de sus grandes cuadros, incluidos *La familia de Saltimbanquis*, *Las Señoritas de Aviñón* y, unos años después, *Guernica*.

Muchos de los estados de cada una de las series fueron recopilados por Christian Zervos (Mañero, 2010, 280) y publicados en la revista *Cahiers d'Art* en París entre 1926 y 1960. Quedaron pendientes el análisis de la creatividad técnica, la sistematización de las cualidades formales y el establecimiento del alcance estético de los distintos estados en la relación que les corresponden dentro de cada serie.

La escultura modelada por Picasso en Boisgeloup está relacionada con una considerable cantidad de dibujos escultóricos y esculturas del período comprendido entre 1927 y 1930, en las que Werner Spies distinguió tres grupos (Spies, 1989, 97-117), el primero reconocible por la unidad de los volúmenes, densos, estereométricos, como se aprecia en los proyectos escultóricos *Las*

*bañistas del Paseo de la Croisette*¹, firmados en Cannes en el mes de julio de 1927, bien estudiados por Christian Zervos (1929, 342-344), y en las esculturas *Bañistas (Metamorfosis I)* y *Bañista (Metamorfosis II)*, modeladas en París el año siguiente, que Peter Read identificó como alternativas al conocido *Monumento a Apollinaire* realizado con alambres soldados (Read, 1985, 183). El segundo grupo se distingue por la adición de volúmenes modelados independientes y ensamblados después, sistema anticipado en los dibujos *Escultura abstracta de Cannes I a IV* del año 1927, *Escultura abstracta de Dinard I y II*, y *Figura de Dinard I a XIII*, éstos del año 1928. El tercer grupo se caracteriza por las esculturas que respondiendo a ese sistema aditivo incluyeron además objetos reales con los que remitió a dobles significados visuales. Alfred Barr (1946, 150) las llamó esculturas metamórficas por su capacidad de transformación y Françoise Levailant (1966, c 5) vio en ello un estado transitorio en el que los apéndices son volubles y prefiguran transformaciones que nunca llegan a la escisión.

Werner Spies partió de esa suposición y apoyó la procedencia estructural del conocimiento y la admiración hacia la arquitectura megalítica (Spies, 1989, 97); aunque todo quedase en la mera opinión, pues no aportó ninguna prueba documental ni argumentos que permitiesen fundamentarlo con la coherencia oportuna. Por eso no tiene justificación que John Golding lo admitiese sin más, como una máxima categórica que justificó con la equivalencia los signos neolíticos y la relación directa con Joan Miró (Penrose y Golding, 1974, 65) (Golding y Penrose, 1983). Influencia supuestamente común que Victoria Combalía apenas tuvo en cuenta cuando estudió los paralelismos y las influencias entre ambos pasados casi veinticinco años (Combalía, 1998, 69). Werner Spies reconoció, por otra parte, que las deformaciones de estos dibujos y esculturas de Picasso buscan la proyección lineal de los contornos ininterrumpidos y responden a un método operativo que ya está definido en las esculturas *Bañista (Metamorfosis I y II)*, con las que sólo estableció las diferencias propias de la ejecución en distintos medios cuando los estados están resueltos con diferentes procedimientos (Spies, 1989, 98).

II *Cabeza de toro*.

Picasso modeló una *Cabeza de toro*², en 1931. La representó apoyada sobre la parte inferior de la mandíbula, sin cuello ni soporte de ninguna clase. El planteamiento cúbico y el trabajo ortogonal, remiten a los conceptos y los procedimientos iberos.

1. Carnet número noventa y cinco o de Cannes. Antiguo Carnet número quince. Lápiz sobre papel, 30'3 x 23 cm. Zervos (Z) VII, 90 a 109; Geiser (G) 95; Museo Picasso de París (MPP) 1990, 107.

2. Colección Particular, original en yeso, 36 cm. de altura. Museo Picasso, París, ejemplar único en bronce, 35 x 55 x 53 cm. KB 58; WS 127; MPP 296.

El inorganicismo y la simplificación del volumen en beneficio del énfasis de bloque, proceden de la misma fuente. El modelado minucioso de un elemento concreto, la boca, atenta al natural, indica la aportación contemporánea. Las superficies, rugosas, uniformes en toda la cabeza, adquieren ciertos matices en los apéndices extremos, más rugosas y toscas las orejas; pulidos y suaves los cuernos, éstos en correspondencia con el hocico. Los únicos elementos detallados en superficie son los ojos, grabados, como los iberos; sin embargo, almendrados y desdoblados con distinto criterio. La apertura de la boca aporta una sonrisa enigmática, ingenua. Picasso otorgó de nuevo propiedades humanas a un animal. La sonrisa de *Cabeza de toro* remite a las de las esculturas iberas y las griegas arcaicas, interpretada con un sentido del humor irónico, muy propio.

III *Rostro y Cabeza de mujer.*

Picasso modeló otras cabezas, éstas humanas, menos conocidas, y muy avanzadas. Son las tituladas *Rostro*³, en 1931-1932, y *Cabeza de mujer*⁴, en 1932. La primera, *Rostro*, es una abstracción orgánica de pequeño formato, en la que volumen, oval e invertido, fragmentado, tal se aprecia en el margen lateral derecho, combina la redondez básica con la prominencia de un saliente diagonal, en el que la depresión de base en la parte superior contrasta con el claroscuro determinado por el ángulo inferior e interno. Si se aprecia el desarrollo formal, la abstracción es plena; si se tiene en cuenta el título y se asocia la forma a una identidad física, tal sería resultado del aislamiento y la simplificación de la estructura nariz frente, interpretada y ofrecida como tal.

El planteamiento de *Cabeza de mujer* es análogo, aunque la solución del relieve, en vez de bulto redondo, y la inversión de la forma, adaptada a los dos tercios superiores de un soporte rectangular, al que sobrepasa en altura, y en cuyo tercio superior grabó la silueta esquemática de un busto, le proporcionan características distintas. La técnica mixta estableció dos niveles de representación, el inferior, grabado, figurativo, pese a la radical simplificación; el superior, en altorrelieve, abstracto y orgánico, debido a la modulación de la superficie esférica en extensión que, rebajada en la zona central, en torno a un resalte rectilíneo intacto en diagonal exterior, en la parte superior derecha, rebajada respecto de la altura total, ofrece

3. Colección Particular. Original en yeso, 21 x 18 x 14 cm. WS 126.

4, Museo Picasso, París, original en yeso, 65 x 43 x 22 cm. KB 53; WS 120; MPP 295. Museo Picasso, París, ejemplar único en bronce, fundido por Coubertin el día veinticinco de junio de 1981, 64'3 x 42'5 x 22 cm. WS 120; MPP 1980, III.

una nueva versión de la estructura nariz frente. El tratamiento positivo-negativo y el contraste de ese juego de formas con el busto lineal, le confieren un singular atractivo.

IV *Forma*.

La escultura titulada *Forma*⁵ (Fig. 6), en 1931-1932, se presenta como un ejercicio indefinido, que, no obstante, no es tal. El doble apoyo del elemento recto diagonal y la extensión oval en ángulo que ocupa el primer nivel de la parte delantera, y la proyección, abultada y ligeramente caída de la extensión que prolonga la diagonal, concuerdan con la simplificación orgánica de unos órganos sexuales masculinos. El pequeño apéndice superior que compensa la estabilidad de la base de la extensión diagonal, posible punto de unión con el cuerpo; y las texturas uniformes y rugosas, distraen la atención y disipan la identificación.

V *Pájaro*.

La que está casi entera es *Pájaro*⁶, en 1931-1932, sólo le faltan las patas. El modelado es muy parecido al de *Forma*, varía en la proyección de las pequeñas extensiones, las superiores y abiertas en representación de las alas; las traseras, abiertas en abanico, informes, apenas insinuadas, de la cola. La cabeza tiene el aspecto de una silueta, identificable y, al mismo tiempo, un tanto indefinida.

VI *Ojo I a IV*.

Los fragmentos más representativos como tales son los que representan ojos. No son partes de esculturas fragmentadas o incompletas, ni estudios, sino esculturas en sí, con una función determinada como colgante. *Ojo I*⁷, en 1931-32, está grabado en una superficie pulida; *Ojo II*⁸ y *Ojo III*⁹, en 1931-1932, presentan un modelado sutil, que asume las condiciones lineales del primero. *Ojo IV*¹⁰ presenta un volumen potente que lo independiza junto a una parte del soporte, en el extremo superior, que así, descontextualizado, remite a la frente y la cabeza incompleta. *Ojo V*¹¹ es más avanzado aún, pues la potencia del volumen es tal que se presenta aislado en sí y en varios niveles, desde la órbita, trasdosada, exterior, hasta la base bajo el párpado abierto y estirado. Esa naturaleza y el valor del fragmento las asocia a una

5. Colección Particular. Original en yeso, 15 x 26 x 8 cm. WS 121.

6. Colección Particular. Original en yeso, 25 cm. de altura. WS 125.

7. Colección Particular. Original en yeso, 13 x 12 cm. WS 122 A.

8. Colección Particular. Original en yeso, 5 x 8 cm. WS 122.

9. Colección Particular. Original en yeso, 13 x 10 cm. WS 124 A.

10. Colección Particular. Original en yeso, 5 x 12 x 10 cm. WS 124.

11. Colección Particular. Original en yeso, 5 x 5 cm. La anilla de sujeción, de hierro y visible, 9 x 5 cm. WS 123.

particular visión de la Antigüedad, reinterpretada con asombrosa naturalidad y actualizada hasta hacerlas irreconocibles.

BIBLIOGRAFÍA:

AAVV. Picasso Clásico. Málaga, España: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente y Ayuntamiento de Málaga.

Alix Trueba, J. (1987). Pabellón Español en la Exposición Universal de París en 1937. Madrid, España: Centro de Arte Reina Sofía.

Aragon, L; y Bretón, A. (1928). Le cinquantenaire de l'hystèrie (1878-1928). París, Francia: La Révolution Surréaliste, (11).

Baer, B. (1992). Creatividad, mitos y metamorfosis en los años treinta. En AAVV. Picasso Clásico. (pp. 111-154). Málaga, España: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente y Ayuntamiento de Málaga.

Barr, A. (1946). Picasso, fifty years of his art. Nueva York.

Bowness, A. (1983). Picasso's sculpture. Picasso in Retrspect. Granada.

Brassaï, G. (2002). Conversaciones con Picasso. Méjico D.F, Méjico: Fondo de Cultura Económica.

Combalía, V. (1998). Picasso-Miró. Miradas cruzadas. Madrid, España: Electa.

Cowling, E; y Golding, J. (1994). Picasso: Sculptor/Painter. Londres, Inglaterra: Tate Gallery.

Daix, P. (1991). Picasso. Barcelona, España: Planeta.

Golding, J; y Penrose, R. (1983). Picasso in Retrospect. Granada.

Jackson, R. (2003). Picasso y las poéticas surrealistas. Madrid, España: Alianza.

Jardot, M. (1955). Picasso: Peintures 1900-1955. París, Francia: Museo de Bellas Artes Decorativas.

Kenney, E. J. (1973). The style of the Metamorphoses. En Binns, W (Coor.). Ovidio. Londres y Boston.

Léal, B; Piot Ch; y Bernadac, M-L. (2000). Picasso Total; Barcelona, España: Ediciones Polígrafa.

Leiris, M. (1930). Toiles récentes de Picasso. En Documents, 57-70.

Levaillant, F. (1966). La danse de Picasso et le surrealisme. L'Informatio d'Historie de l'Art, cuaderno cinco.

Luque Teruel, A. (2005). Picasso, el desarrollo del sistema en la dimensión escultórica propia, de 1914 a 1924. *Norba-Arte*, (XXV), 199-217.

Luque Teruel, A. (2007): Picasso. Sistema creativo propio. *Espacio y Tiempo* (21), 95-121.

Luque Teruel, A. (2012): Picasso y Christian Zervos, los dibujos escultóricos del cuaderno de Cannes, en 1927, y las esculturas biomórficas modeladas en París, en 1928. *Ars Longa* (21), 407-428.

Mañero Rodicio, J. (2010). Christian Zervos y Cahiers d'Art. La invención del Arte Contemporáneo. *Locus Amoenus* (10), 280-301.

Martín Martín, F. (1982). El Pabellón Español en la Exposición Universal de París en 1937. Sevilla, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Olderogge, D. A. (1969). El Arte Negro, (39).

Penrose, R; y Golding, J (Coordinadores). (1974). Picasso 1881/1973. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Ramírez de Verger, A. (1995). El estilo de las Metamorfosis o el arte de contar un cuento. En Ovidio. Metamorfosis. Madrid, España: Alianza, 1995.

Read, P. Picasso et Apollinaire. Les Metamorphose de la memoire, 1905-1973. París, Francia: Jean Michel Place.

Spies, W. (1971). Esculturas de Picasso. Stuttgart, Verlag Gerd Hatje; y Barcelona, España: Gustavo Gili.

Spies, W. (1989). La escultura de Picasso. Barcelona, España: Polígrafa.

Spies, W. (2000). Picasso sculpteur. París, Francia: Centro Pompidour.

VVAA (2000). Picasso Total. Barcelona, España: Polígrafa.

Warncke, C-P. (1992). Picasso; Colonia, Alemania: Benedikt Taschen.

Zervos, C. (1928). Catálogo de la obra de Picasso. Zervos, C. (1928). Sculptures des peintres d'aujourd'hui. París, Francia: Cahiers d'Art (7), Vol. 3.

Zervos, C. (1929). Proyectos de Picasso para un monumento. En Cahiers d'Art (8/9), Vol. 4. París, Francia.