

# Picasso, bodegones enciclopédicos en Vallauris, en 1951 a 1953

---

Andrés Luque Teruel

## RESUMEN

La escultura enciclopédica de Picasso se ajustó a tres períodos en distintos talleres, en Boisgeloup, en 1933-1934; París, en 1937 y 1943-1945; y Vallauris, en 1948-1954. Durante tres años en esta última etapa realizó bodegones con varios elementos, en los que llevó el método enciclopédico a un máximo nivel de expresión plástica, sobre todo en los casos en los que representó jarrones con flores, en los que tuvieron una destacada participación los objetos diversos que transformó en contenedores y la integración de materiales industriales como partes de las plantas y las flores. El artículo estudia por primera vez de modo sistemático esos bodegones, numerados en el catálogo de Werner Spies y Christine Piot, que el primero sólo comentó de modo genérico, por lo que la clasificación y el análisis pormenorizado de todas ellas aportan un conocimiento más profundo y exacto de cada una y, por extensión, del conjunto de la escultura enciclopédica.

## PALABRAS CLAVES

Picasso, Escultura, Vanguardias, Figuración, Expresionismo, Escultura Enciclopédica.

## Picasso, encyclopedic still lifes in Vallauris, in 1951 to 1954.

## ABSTRACT

Picasso's encyclopedic sculpture was adjusted to three periods in different workshops, in Boisgeloup, in 1933-1934; Paris, in 1937 and 1943-1945; and Vallauris, in 1948-1954. During three years in this last stage he made still lifes with various elements, in which he took the encyclopedic method to its maximum level of plastic expression, especially in the cases in which he included vases with flowers, in which the objects had a prominent participation diverse that transformed into containers and the integration of industrial materials such as parts of plants and flowers. The article systematically studies for the first time these works, collected in the catalog of Werner Spies and Christine Piot, who only commented on them in a generic way, so that the classification and detailed analysis of all of them provide a deeper and more exact knowledge of each one and, by extension, of the encyclopedic sculpture as a whole.

## KEYWORDS

Picasso, Sculpture, Avant-Garde, Figurative Art, Creative techniques, Encyclopedic Sculpture.

## I Introducción y estado de la cuestión

Los bodegones enciclopédicos de Picasso en Vallauris, todos ellos fechados en 1951-1953, muestran con especial intensidad la naturaleza del método plástico inventado por Picasso en Boisgeloup en 1933-1934; al que también recurrió en París, en 1937 y 1943-45. En cada una de esas etapas desarrolló unas preocupaciones plásticas, por lo que los matices conceptuales marcaron las variantes estilísticas asociadas. Estos bodegones son, pues, consecuencia de una brillante evolución técnica y formal, obras maduras y muy reflexionadas, en las que destacan inmediatamente el fuerte impacto intelectual de las transformaciones de los objetos integrados y el visual de la nueva configuración elevada a la dimensión estética con tan singular personalidad.

El estado de la cuestión, que bien pudiera ser el mismo que para el conjunto de la escultura enciclopédica y para cada una de esas tres etapas, debe matizarse en función de la falta de estudios específicos que profundicen en estos bodegones. Fuentes directas como Françoise Gilot y Carlton Lake, que tuvieron en cuenta las similitudes y las diferencias con los *ready mades* de Marcel Duchamp<sup>1</sup>, prácticamente no los mencionaron. Roland Penrose, que planteó la importancia de los armazones de las esculturas modeladas en Boisgeloup y la evolución a partir de éstas, sólo lo hizo con menciones genéricas<sup>2</sup>; y Werner Spies, que estudió las esculturas enciclopédicas con una visión de conjunto, sólo dio unas nociones generales, agrupándolos en un subcapítulo resuelto en un par de páginas<sup>3</sup>. Ingo F. Walter, distinguió dos tipos de esculturas enciclopédicas, término que eludió, las que insertan los objetos con sus propiedades naturales intactas, sin modificaciones; y las que lo asumen como una parte de la configuración<sup>4</sup>. Tampoco estudió de modo específico estos bodegones. Por su parte, Carsten-Peter Warncke planteó el estudio de la

escultura enciclopédica de modo conjunto y en función de características formales comunes, de las que dedujo tres tipos: con objetos encontrados; con objetos integrados; y modeladas<sup>5</sup>, sin que precisase las circunstancias ni las relaciones que pudiesen establecerse entre estos bodegones.

Otros autores como Victoria Combalía, plantearon una problemática transversal, en este caso las analogías y los paralelismos técnicos y formales que se podrían deducir entre ciertas obras de Picasso y Joan Miró<sup>6</sup>, confrontación en la que no entraron ninguno de estos bodegones. Como ella, Christine Piot insistió en el diálogo entre las esculturas enciclopédicas y las pinturas de la época a través de la inserción y el doble significado de los objetos<sup>7</sup>; mas tampoco procedió al estudio pormenorizado de estos bodegones como las obras singulares y excepcionales que son.

Del mismo modo, hay que tener en cuenta que si Picasso no explicó ningún aspecto o propósito del procedimiento enciclopédico ni la naturaleza de las esculturas consecuentes<sup>8</sup>, con la única excepción de su interés por la creatividad técnica y cómo ésta puede manifestarse en la esfera formal, no pueden deducirse cuestiones concretas que ayuden a explicar ninguna obra y mucho menos estos bodegones tan particulares. Por mucho que autores como Fernand Olivier<sup>9</sup>, Leo Stein<sup>10</sup> y Edward Quinn<sup>11</sup> aportasen informaciones relativas al gusto de Picasso por esos objetos encontrados; Guillaume Apollinaire insistiese en aspectos estéticos<sup>12</sup>; Daniel-Henri Kahnweiler transmitiese testimonios directos sobre otros tantos aspectos de su obra<sup>13</sup>; Anthony Blunt y Phoebe Pool lo explicasen desde sus etapas

<sup>1</sup> GILOT, Françoise; y LAKE, Carlton, *Vida con Picasso*, Barcelona, 1965, pp. 270-275.

<sup>2</sup> PENROSE, Roland, *Picasso, su vida y su obra*, Argos Bergara, Barcelona, 1981. PENROSE, Roland, *Picasso*, Flammarion, París, 1982, pp. 271-273.

<sup>3</sup> SPIES, Werner, *La escultura de Picasso*, Polígrafa, Barcelona, pp. 240-243, 246, 250-251 y 256. SPIES, Werner, *Picasso Sculpteur*, Centre Pompidou, París, 2000, p. 274.

<sup>4</sup> WALTER, Ingo F, *Pablo Picasso, 1881-1973. El genio del siglo XX*, Benedikt Taschen, Colonia, 1990, pp. 48-49.

<sup>5</sup> WARNCKE, Carsten-Peter, *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. II, Benedikt Taschen, Colonia, 1992, pp. 482-487.

<sup>6</sup> COMBALÍA, Victoria, *Picasso-Miró. Miradas cruzadas*, Electa, Madrid, 1998, pp. 99-101.

<sup>7</sup> PIOT, Christine, "1945-1952", en *Picasso Total*, Polígrafa, Barcelona, 2000, pp. 380-393.

<sup>8</sup> AUTOR.

<sup>9</sup> OLIVIER, Fernand, *Recuerdos íntimos escritos para Picasso*, París, 1988, p. 167.

<sup>10</sup> STEIN, Leo, *Appreciation: Painting, poetry and prose*, Crowe, New York, 1947, p. 169.

<sup>11</sup> QUINN, Edward, *Picasso. Die Objekte*, Brandstätter, Wien, 1997, pp. 25-27.

<sup>12</sup> APOLLINAIRE, Guillaume, *Obras completas*, Gallinard, París, 1965, p. 1056.

<sup>13</sup> KAHNWEILER, Daniel-Henri, "Conversación con Picasso el día 2 de octubre de 1933", en *Le Point*, XLII, Souillac, 1952, pp. 22-27.

formativas<sup>14</sup>; y Víctor Carlston<sup>15</sup> y María Teresa Ocaña<sup>16</sup> ampliasen su conocimiento con la relación de los dibujos con obras en otros formatos, y por oportunas, acertadas y ricas que éstas sean, en ningún caso se centraron en el análisis formal ni en la explicación de ese conjunto de bodegones tan especiales como excepcionales.

## II La ascendencia de los bodegones barrocos hispanos: *Jarro e higos*, en 1951 a 1953

Otra escultura en la que primó el modelado y el enlucido pictórico de las superficies fue *Bodegón: jarro e higos*<sup>17</sup>, en 1951 a 1953.

Werner Spies no planteó los vínculos formales ni las soluciones técnicas referentes a la configuración tridimensional, y sí advirtió, como cualidad predominante, que Picasso no pintó por completo el pequeño grupo escultórico, sino que lo cubrió parcialmente con una trama pintada de líneas blancas y negras, con la que tuvo un claro propósito, la intensificación de las cualidades elegidas del relieve<sup>18</sup>.

Picasso dispuso tres elementos con distinta presencia física y procedencia técnica sobre una amplia plataforma plana. El posible vaciado de dos higos reales los vincula con las esculturas tales, y el ensamblaje de éstos sobre la plancha metálica de base, la inclusión de la jarra modelada y los matices intermedios de yeso, que posibilitan la integración de los elementos debidos a procedimientos distintos, la vinculan a la naturaleza enciclopédica. Los higos, paralelos y con cierta distancia entre sí, son elementos naturales inertes, dotados de movimiento por la variación de los respectivos ejes, que presentan, perpendicular y horizontal y hacia detrás, desde el límite mismo de la

base y de derecha a izquierda de la escultura. La jarra está situada a una distancia similar a la que mantienen los higos entre ellos. La posición de ésta, casi centrada y en disposición horizontal, determinada por la orientación de la embocadura hacia los higos y el asa en sentido contrario, con un amplio espacio detrás, en el lateral izquierdo de la composición, asume un claro protagonismo. La alineación de los tres objetos, reposados y estables, pese a las deformaciones, y, a la vez, movidos por las coordenadas virtuales establecidas por los respectivos ejes, divergentes y cruzadas, recuerda a los bodegones barrocos de Francisco Zurbarán.

La soltura de la jarra modelada aporta la frescura contemporánea que la distancia de la posible referencia barroca, aspecto potenciado por la pintura, como indicó Werner Spies, en grandes planos blancos y negros yuxtapuestos e intencionados según las propiedades de los distintos volúmenes.

## III Vida y muerte, la tensión dramática de *Cabeza de cabra, botella y vela*, en 1951 a 1953

Esa cualidad pictórica distingue a los dos estados derivados de la edición en bronce del original enciclopédico *Cabeza de cabra, botella y vela*<sup>19</sup> (Fig. 1), en 1951 a 1953, en las que, empero, es mayor el protagonismo de los objetos encontrados incorporados. Las réplicas proporcionadas por el vaciado trascienden tal condición y se convierten en auténticas variaciones por la aportación creativa de la pintura.

Werner Spies la tituló *Cabeza de cabra, botella y bujía*. Que identificase una vela o una bujía o lámpara eléctrica es, en esta obra, irrelevante. No insistió en las cuestiones técnicas del método enciclopédico, ni en aspectos compositivos o formales; centró su atención en la aportación de la pintura. Equiparó las

<sup>14</sup> BLUNT, Anthony; y POOL, Phoebe, *Picasso, the formative years*, Londres, 1962, pp. 61-63.

<sup>15</sup> CARLSTON, Víctor I, *Picasso. Drawings and Watercolors, 1899-1907*, Museo de Bellas Artes, Baltimore, 1976, pp. 10-97.

<sup>16</sup> OCAÑA, María Teresa; y TAVEL, Hans Christoph von, "Catálogo", en *Picasso, 1905 y 1906*, Electa, Barcelona, 1992, p. 160.

<sup>17</sup> Colección Particular, original con madera, hierro y yeso, WS 460 I. Edición de dos o tres ejemplares en bronce, 29 x 48 x 21'5 cm, con sello de fundición Cire Perdue C. Valsuani, identificados dos, ambos en Colección Particular y pintados de modo distinto, WS 460 II A y B.

<sup>18</sup> SPIES, Werner, *La escultura*, Op. Cit, p. 246.

<sup>19</sup> Colección Particular, original con fragmentos de arcilla cocida, manillar de bicicleta, clavos, piezas de metal y yeso, WS 410 I. Museo Picasso de París, réplica en bronce pintado, 79x93x54 cm, con sello de fundición Cire Perdue C. Valsuani, 1953, WS 410 II A; MPP 341. Museo de arte Moderno de Nueva York, réplica en bronce pintado con características distintas a la anterior, sin sello de fundición, adquirida por el Museo en 1956, WS 410 II B. Werner Spies dudó sobre la existencia de una posible tercera réplica.

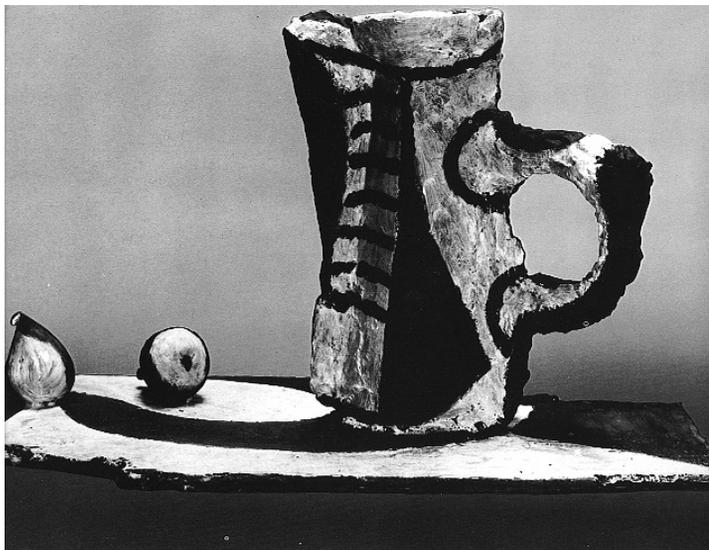


Fig. 1 Picasso, *Jarro e Higos*, 1951-1953.  
Fotografía: Werner Spies, 1989, 364.

soluciones pictóricas de las superficies con las de *Pequeña lechuga* y *Bodegón: jarro e higos*, y destacó, más que en éstas, que la pintura resalta tanto la estructura como los distintos materiales y las texturas. Su conclusión fue que así consiguió una potente intensificación del relieve. Christine Piot realizó un comentario breve, muy acertado en cuanto precisó que Picasso consiguió con un solo motivo dos formas de expresión diferentes<sup>20</sup>.

La composición presenta dos grupos, alineados y enfrentados, ambos con un acusado protagonismo plástico y expresivo. En el ángulo trasero del lado derecho de la plancha rectangular y metálica de base, la lámpara; en el delantero del opuesto, la cabeza de cabra. La lámpara está formada por una superposición de elementos metálicos, cerrados por la intersección de dos planos en la vuelta interior, abiertos en la exterior. Tal condición se fundamenta en una estructura articulada en dos cuerpos, con refuerzos de varillas en una secuencia vertical de sección circular, diagonal interior y sección cuadrada con mayor longitud, y diagonal exterior con sección circular, mucho más pequeña que la primera. Los contrapesos y las diagonales opuestas en negativo, reforzadas por la fuerza plástica de las transiciones de yeso, grueso y diluido, completan ese volumen virtual. La parte superior presenta una base, rehundida en la parte central, en la que apoya una escuadra vertical con una cerradura superpuesta, de la que salen

veintisiete puntillas con distintos tamaños y carácter irregular en cuanto a las medidas y orientación, pese a la disposición radial.

La botella, interpretada en positivo y negativo, como las esculturas cubistas de la segunda década de siglo, difiere de éstas por el sentido plástico de las yuxtaposiciones de planos y las correspondencias de las curvas y las contracurvas asociadas a las siluetas y los huecosiluetas con sentido figurativo. Los puntos de vista son determinantes, desde la diagonal enfrentada con la cabeza los planos se asocian y presentan un perfil figurativo muy definido, en el que se integra la tercera diagonal del interior de la estructura, cuya proyección sobre el plano recortado de ese lado asemeja el asa de la botella. Ésta proporciona un sugestivo e inquietante soporte a la vela, cuyo destello lumínico representan las puntillas radiales e irregulares en extensión y disposición que rodean a la cerradura.

La proyección en huecorrelieve sobre la superficie del soporte metálico rectangular, en contraste con las texturas gruesas y rugosas proporcionadas por el acabado con yeso de éste, origina una diagonal interior, informe y negativa, que remite a lo que sería la supuesta sombra, aunque no guarda una relación física directa con la silueta de la botella y la vela encendida. Picasso tuvo en cuenta la acción de la luz que procede de la simulación de la vela y, por ello, ajustó la proyección, más circular que alargada, a la base de la botella. Tal diagonal enlaza con la cabeza de cabra enfrentada en el ángulo opuesto. La presencia de esa

<sup>20</sup> PIOT, Christine, "1945-1952", Op. Cit, 390.

sombra, inadvertida desde muchos puntos de vista, de todos aquellos que no se sitúen por encima de la composición, es fundamental en el sistema de equivalencias.

La cabeza de la cabra está formada por dos piezas, una elaborada, obtenida del vaciado de una superficie de cartón estriado ajustado al perfil de un sillín de bicicleta, que corresponde a la anatomía, y un manillar que, tal la famosa *Cabeza de toro*<sup>21</sup>, forma la cornamenta. Las estrías, como tales paralelas, y ajustadas al sillín de base en sentido vertical, refuerzan el sentido anatómico, completado por la inclinación del volumen total, según la posición lógica que correspondería al animal. El modelado del cartón y las sutiles, aunque espontáneas y, en apariencia, descuidadas adiciones de yeso de la parte inferior e inicio del eje determinado por el ajuste de aquél al sillín, aumentan la credibilidad conforme a los modelos naturales. El trozo de cartón inferior, con las estrías horizontales que lo distinguen, y los pegotes informales de yeso asociados, tapan el perno metálico que la sujeta a la base.

Dos elementos circulares e industriales, posibles mandos de una cocina o algún aparato similar, colocados a la altura y con la distancia adecuada, representan los ojos del animal. Una extensión informal de yeso, cubierta por numerosas puntillas con las puntas hacia arriba, fija el manillar sobre la cabeza y representa la frente. El desorden de las puntillas recuerda los pelos cortos y desordenados de los bóvidos en esa zona. Los cuernos, elevados, desarrollados y vueltos hacia detrás no son los de una cabra, sino los de un toro o una vaca, motivo que, unido al procedimiento común de transformación de los objetos industriales, estrecha la relación con la *Cabeza de toro* del año 1942. Las dos cabezas se distinguen por los criterios técnicos propios de cada procedimiento, en el enciclopédico con la intervención imprescindible de las superficies modeladas de yeso, que integran los elementos, equilibran los volúmenes, proporcionan la unidad de éstos y las superficies y matizan la representación; en el ensamblaje de objetos encontrados por la relación directa entre éstos, sin mediación alguna ni matices intermedios introducidos por componentes ajenos a los objetos.

El cromatismo natural del original tiene la belleza propia de todas las esculturas enciclo-

pédicas, muy pensadas en ese sentido. El primer estado derivado, o variante, la del Museo Picasso de París, presenta un predominio de las superficies de bronce en su color, matizadas por fondos blancos que resaltan las superficies obtenidas del vaciado del yeso en el interior de la botella, y las brillantes de la escuadra y el fondo metálico de la cerradura que representan la vela y la llama con su resplandor. La pintura bicolor de los cuernos complementa el juego de luces y sombras. En el otro estado, el del Museo de Arte Moderno de Nueva York, predominan las superficies pintadas de blanco, en positivo en los volúmenes de la naturaleza muerta y los huecorrelieves de la base que, por tal condición invertida, se manifiestan en negativo. Eso produce una inquietante relación, marcada por el fuerte impacto visual de la pintura lisa, irregular, carente de detalles, de aspecto descuidado e informal.

Las formas de expresión advertidas por Christine Piot aluden a los procedimientos integrados en el método enciclopédico, como tales y en exclusiva en el original; con la intervención directa de la pintura en los dos estados derivados, en el sentido propuesto por Werner Spies. El resultado es una misma naturaleza y la distinta identidad plástica de cada uno de esos estados, en los que prevalecen unos u otros caracteres, posibilidad innata del procedimiento en cuanto refiere a la configuración volumétrica, y se manifiesta con distinta intención y alcance la aportación de la pintura como elemento activo y relevante.

#### IV Jarras con flores, en 1951 a 1953

Los grupos enciclopédicos *Vaso con flor*<sup>22</sup>, en 1951; *Bodegón con ramo de flores*<sup>23</sup> (Fig. 2), en 1951; *Ramilletes de flores*<sup>24</sup>, en 1951; *La re-*

<sup>22</sup> Colección Particular, original con hierros, madera, arcilla cocida y yeso, WS 467 I. Edición en bronce de dos ejemplares, con sello de fundición Cire perdue C. Valsuani, 72'5 x 44 x 16 cm, WS 467 II.

<sup>23</sup> Colección Particular, original con piezas de metal, clavos, madera, arcilla cocida y yeso, WS 468 I. Edición de dos ejemplares en bronce, 82 x 59 x 30 cm, uno sin numeración; el otro numerado 2/2, los dos con sello de fundición Cire perdue C. Valsuani, WS 468 II.

<sup>24</sup> Colección Particular, original con madera y yeso, 70 cm. de altura, WS 470 I. Edición de tres o cuatro ejemplares en bronce, en 1953-1954, 60 x 49'5 x 34 cm, con sello de fundición Cire perdue C. Valsuani, WS 470 II.

<sup>21</sup> WS 240.



Fig. 2 Picasso, *Cabeza de cabra, botella y vela*, 1951-53. Fotografía: Werner Spies, 2000, 279.

*gadera florida*<sup>25</sup> (Fig. 3), en 1951-1952; y *Flores en un vaso*<sup>26</sup> (Fig. 4), en 1951 a 1953, están directamente relaciones con *Cabeza de cabra, botella y vela*. Primero, segundo y cuarto, de un modo directo. Los vasos están formados por distintos objetos que adquieren tal condición.

En *Vaso con flor*, apoyado en una base irregular y con cierto recogimiento, que se proyecta como un saliente triangular hacia un lateral de la escultura, mediante una superposición de elementos cilíndricos bajo y sobre una estructura piramidal e invertida resuelta con las texturas de cartón estriado que tanto utilizó en esta época. Una tira metálica curvada une la parte superior de esta pieza intermedia con el borde superior de la cilíndrica superpuesta, ori-

<sup>25</sup> Museo Picasso de París, original con regadera, piezas de metal, clavos, puntillas, madera y yeso, 85'5 x 42 x 38 cm, WS 239 I; MPP 329. Edición de tres o cuatro ejemplares fundidos en bronce, uno o dos con sello de fundición Godard cire perdue Malakoff; los otros dos con sello de fundición Cire perdue C. Valsuani, todos 84 cm. de altura, WS 239 II.

<sup>26</sup> Colección Particular, original con hierro pitado a rayas de colores, arcilla cocida y yeso, 72 cm. de altura, WS 413 I. Edición de tres o cuatro ejemplares en bronce, 72 x 50 x 41 cm, con sello de fundición Cire perdue C. Valsuani, WS 413 II.



Fig. 3 Picasso, *Bodegón con ramo de flores*, 1951. Fotografía: Werner Spies, 2000, 468.

ginando la amplia asa del vaso e indicando la proyección lateral de la escultura. Del interior surgen dos tiras informales y sin ninguna referencia figurativa, que remiten a hojas alargadas y de distinta longitud, la mayor, en el lado contrario al asa, curvada por el peso de la gravedad, y, entre ellas, una pieza metálica matizada con yeso, que representa un tallo con una flor de seis pétalos.

La semejanza es mayor aún en *Bodegón con ramo de flores*. El vaso está formado por la superposición de una pieza cilíndrica y una tapa circular superior sobre una jarra metálica y de cuello largo, invertida, que, vista así, cambia la relación de los volúmenes. Un asa, peculiar por los perfiles rectos y los dos ángulos exteriores de noventa grados que contrastan con la sección circular de la panza formada en el tercio superior por la inversión de la jarra, une el cilindro superior que forma el cuello y el borde circular superpuesto a éste y refuerza el cambio de sentido. El carácter cerrado de esa pieza metálica que forma el cuello del vaso determina la superposición del tallo único, del que salen un par de hojas, muy alargadas y la flor. La

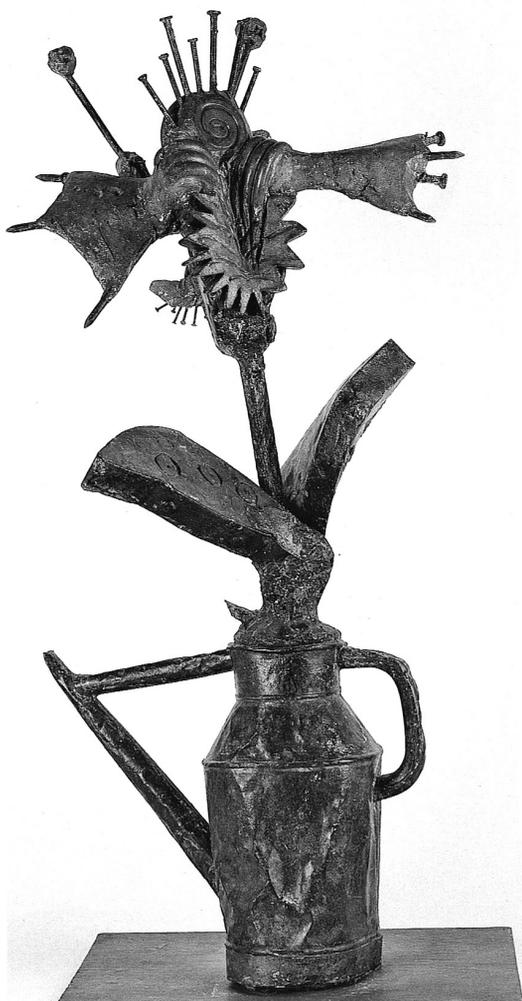


Fig. 4 Picasso, *La regadera florida*, 1951-52. Fotografía: Werner Spies, 2000, 257.

configuración de ese elemento vegetal remite al procedimiento de la vela y la ráfaga de luz de *Cabeza de cabra, botella y vela*, esto es, a la masa de yeso sobre un alma y la inserción de multitud de puntillas invertidas, con las puntas hacia fuera y considerable longitud, tratadas esta vez con un organicismo que remite a las flores de cardo. La alineación de una bandeja circular sobre una pequeña pieza cilíndrica en el lado opuesto de la base rectangular con superficies lisas, trasciende el paralelismo por su condición de grupo, equivale a la de *Jarro e Higos* y evoca el distante misticismo de Zurbarán.

La inclusión de un objeto industrial con sus propiedades originales intactas caracteriza a *La regadera florida*. Como indica el título, una regadera es la base de la composición, compleja en tanto que la adición de dos asas metálicas,

convergentes y abiertas conforme ascienden, integradas en una base cilíndrica aglutinada con yeso e inserta en el hueco superior de aquélla, aumentan la altura del conjunto y proporcionan un nódulo ambiguo, que lo mismo pudiera interpretarse como parte de un contenedor dividido en dos partes, desmaterializada y virtual la superior, y como ramas inferiores y abiertas, sujetas a la misma base del tallo que sale de su interior. Éste, formado por un simple tubo cilíndrico, está rematado por la flor más compleja de todas.

En realidad no es una flor, sino un ramillete formado por un doble eje superpuesto, el inferior con espirales y puntillas radiales, en representación de pequeñas flores, el superpuesto con dos extremos membranosos, el que se proyecta hacia el asa de la regadera, en el lateral derecho de la escultura, formado por cuatro puntillas de mayor tamaño; el que lo hace en sentido contrario, por tres como éstas más separadas, los dos con superficies intermedias de yeso que proporcionan tal carácter. La superposición sobre ese eje de una espiral opaca con puntillas en la parte superior y tres grandes alfileres distribuidos irregularmente, dos paralelos en diagonal exterior hacia la derecha y el otro vertical en el lado opuesto, justo sobre el espacio liberado por la divergencia de las asas intermedias, dispuestas según el eje natural de la regadera de base, marca la frontalidad del grupo en el lateral de ésta.

La naturaleza constructiva del soporte, doblado en altura, y la fuerza plástica del ramillete de flores de *La regadera florida* presentan tal afinidad con *Cabeza de cabra, botella y vela* y *Bodegón con ramo de flores*, en cuanto al mantenimiento de los criterios duplicados de los que proceden las respectivas configuraciones y las características formales concretas de las inserciones de clavos, puntillas y alfileres en núcleos aglutinados por densos pegotes de yeso, que podrían formar parte de una misma aplicación del sistema creativo de Picasso.

El criterio varía en *Ramillete de flores*. El planteamiento es análogo en cuanto a la configuración de un recipiente con objetos o ensamblajes de materiales encontrados y la forma vegetal resuelta con variantes técnicas apreciables. Las diferencias, muy acusadas, están en el tipo de materiales utilizados, madera trabajada de marquetería y pulida en el vaso, yeso informe aunque modelado y grabado en la superficie en lo que sería el ramillete; y, sobre todo, en el



Fig. 5 Picasso, *Flores en un vaso*, en Vallauris, en 1951 a 1953. Fotografía: Werner Spies, 2000, 261.

énfasis de bloque del conjunto. La silueta redondeada del vaso tiene una correspondencia en la masa informe y abstracta superior, muy pesada, sobre la que están grabadas las líneas que, de modo esquemático, remiten a las ramas y hojas vegetales. Es una escultura maciza, pesada, muy atrevida, en la que el recorte escalonado de la base y los sutiles grabados superficiales de la masa superior aportan el único movimiento alternativo al desplazamiento de los dos grandes bloques.

El planteamiento enciclopédico y las soluciones técnicas de *Flores en un vaso* son similares a las de *La regadera florida*; aunque, el contundente volumen de los elementos vegetales remite, en cierto modo, al carácter cerrado y pesado de *Ramillote de flores*. El vaso es una jarra real de cerámica. La anchura y la panza

baja de ésta proporcionan un carácter cerrado, pesado, acorde con la última citada. El yeso que cierra la amplia boca y proporciona la base sólida que acoge a las ramas, tallos y flores, parece rebozar por el cuello de la jarra, ahora vaso, proporcionándole un aspecto rugoso del que se desprenden goterones fluidos. Cuatro grandes y pesadas hojas ovales, modeladas en yeso y animadas por grabados superficiales con motivos curvilíneos, descompensan la distribución de volúmenes y proporcionan un movimiento basado en la secuencia de los desplazamientos sobre el punto de inestabilidad que asumen respecto de la base. Dos extensiones metálicas rematadas por moldes de flan o pasteles sujetos por tornillos vistos salen del espacio central y representan tallos con grandes flores. El desplazamiento, alternativo y contrapuesto

a la secuencia de las pesadas hojas inferiores, la primera inclinada hacia abajo y la segunda girada hacia arriba, y la distinta altura, compensan de nuevo los volúmenes y completan la configuración con la incidencia de una rama más estrecha y en diagonal ascendente entre ambas, quebrada por el giro en ángulo inferior del extremo, que propicia un nuevo vector.

La compleja relación establecida entre los distintos volúmenes, el fuerte claroscuro y el decidido movimiento sobre una base cerrada y supeditada a la condición de bloque, recuerdan, de nuevo, los planteamientos intelectivos de la pintura barroca española y, en concreto, a los grandes maestros sevillanos cuya proyección internacional constituía un elemento de prestigio y una clara señal de identidad. La interpretación enciclopédica, cargada de novedades en los aspectos técnicos inventados por Picasso y en las consecuencias formales derivadas, afines en cuanto a creatividad a la permanente búsqueda de soluciones originales en el medio plástico, trascienden las referencias hasta hacerlas irreconocibles; mas no anula la ascendencia intelectual y la vigencia de los conceptos que asume.

## V Conclusiones

El estudio de los bodegones enciclopédicos de Picasso debe iniciarse con el reconocimiento expreso de la catalogación previa aportada por Werner Spies y Christine Piot, que los localizaron y apreciaron la singularidad del método con cuanto supone en relación con el concepto moderno de creatividad técnica. La clasificación y el análisis formal de estas esculturas contó por lo tanto con una base que allanó la profundización en los fundamentos del procedimiento y la naturaleza de las estatuas que realizó en cada una de las tres etapas enunciadas y de las de este género en particular.

En este estudio, pudimos tener en cuenta las aportaciones técnicas y los recursos espontáneos de Picasso en cada etapa y en todas las obras, no sólo en una selección más o menos lógica y afortunada. Eso permitió dilucidar una secuencia completa de la evolución formal, incluida la relación de objetos integrados, la importancia de los contrastes de texturas y las características de éstos en cada etapa, y de modo concreto el enorme impacto de aquéllas en estos bodegones enciclopédicos por la rudeza directa y el agudo contraste del refinado

sentido que transforma los objetos integrados, aparente contradicción que las caracteriza con independencia de los valores con los que fueron seleccionadas o descartadas en las diferentes publicaciones.

Como carácter específico de estos bodegones enciclopédicos se advierte un hecho diferencial respecto de las grandes esculturas de la época, la ausencia de la dualidad establecida entre la técnica mixta de los originales y la unicidad de las réplicas en bronce, dado que en éstos rara vez se conservan ambos, quizás por el deterioro que sufrirían originales tan delicados para la fundición. Eso explicaría el enorme interés de Picasso por evidenciar la presencia de los objetos reales integrados y su doble lectura, dando como resultado configuraciones transgresoras en cuanto al significado material de cada uno de ellos. El sugestivo juego de percepciones intelectivas y sensoriales habitual adquirió así un nuevo matiz con la extrema dureza visual de las distintas lecturas, más allá de la fuerza o la espontaneidad que pudiesen tener el modelado informal, fundamental para la integración de las partes.

Recordemos que estamos en un momento en el que Picasso llevó el procedimiento enciclopédico y las relaciones derivadas a un máximo nivel creativo. También que en esta época mostró con especial lucidez el valor del color natural de los objetos y de la pintura aplicada.

Todos estos bodegones enciclopédicos comparten con las demás esculturas del género las innovaciones técnicas y formales, entre ellas el carácter fundamental de las partes modeladas como soporte y nexos de la integración de objetos, y la relación que ese procedimiento tiene con el vaciado sobre originales frescos que le precede. Se advierte en ellos una clara maestría en la composición, con un carácter complejo en la relación de materiales y volúmenes, los potentes contrastes de texturas y las aportaciones cromáticas. Puede decirse que conservan, como las primeras estatuas enciclopédicas en Boisgeloup y París, un sentido rudo e impactante, que las distingue de las coetáneas en Vallauris, mucho más elaboradas. La potencia volumétrica y cromática de la técnica mixta muestra a la vez un sentido escultórico firme y muy decidido y matices pictóricos aplicados que multiplican los valores. Cuando procede, las integraciones de las réplicas fundidas en bronce llevan a la integración de materiales de manera que manifiestan de modo específico las virtudes escultóricas de las configuraciones.

Estos bodegones enciclopédicos no sólo son coetáneos de las obras enciclopédicas más complejas e importantes de Picasso, sino que deben tenerse en la misma consideración, pues con sus valores concretos contribuyeron a la madurez de un procedimiento inédito y extremadamente personal y exclusivo. En definitiva, son una parte importante en el proceso evolutivo de este tipo de escultura, y mostraron su capacidad de innovación y una gran variedad de recursos improvisados sobre la base planificada que prevalece.

### Bibliografía

- APOLLINAIRE, Guillaume, *Obras completas*, Gallinard, París, 1965.
- CARLSTON, Víctor I, *Picasso. Drawings and Watercolors, 1899-1907*, Museo de Bellas Artes, Baltimore, 1976.
- BLUNT, Anthony; y POOL, Phoebe, *Picasso, the formative years*, Londres, 1962.
- COMBALÍA, Victoria, *Picasso-Miró. Miradas cruzadas*, Electa, Madrid, 1998.
- GILOT, Françoise; y LAKE, Carlton, *Vida con Picasso*, Barcelona, 1965.
- KAHNWEILER, Daniel-Henri, "Conversación con Picasso el día 2 de octubre de 1933", en *Le Point*, XLII, Souillac, 1952.
- OCAÑA, María Teresa; y TAVEL, Hans Christoph von, "Catálogo", en *Picasso, 1905 y 1906*, Electa, Barcelona, 1992.
- OLIVIER, Fernande, *Recuerdos íntimos escritos para Picasso*, París, 1988.
- PENROSE, Roland, *Picasso, su vida y su obra*, Argos Bergara, Barcelona, 1981.
- PENROSE, Roland, *Picasso*, Flammarion, París, 1982.
- PIOT, Christine: "1945-1952", en *Picasso Total*, Polígrafa, Barcelona, 2000.
- QUINN, Edward, *Picasso. Die objekte*, Brandstätter, Wien, 1997.
- SPIES, Werner, *La escultura de Picasso*, Polígrafa, Barcelona, 1987.
- SPIES, Werner, *Picasso sculpteur*, París, 2000.
- STEIN, Leo, *Appreciation: Painting, poetry and prose*, Crowe, New York, 1947.
- BLÁZQUEZ, Fausto, *La escultura sevillana en la época de la Exposición Ibero-Americana, 1900-1930*, Diario de Ávila, Ávila, 1989.
- VVAA, *Picasso 1905-1906*, Electa, Barcelona, 1992.
- WALTER, Ingo F, *Pablo Picasso, 1881-1973. El genio del siglo XX*, Benedikt Taschen, Colonia, 1990.
- WARNCKE, Carsten-Peter, *Pablo Picasso, 1881-1973*, II Vol, Benedikt Taschen, Colonia, 1992.