

■ Nueva clasificación de las esculturas planas de Picasso en París, Vallauris, Cannes y Mougins, de 1943 a 1971

Andrés Luque Teruel  
Universidad de Sevilla

RESUMEN

*El artículo plantea los vínculos formales de las esculturas de Picasso relacionadas por la configuración mediante planos que, en sí mismos o asociados, constituyen el volumen. Esos vínculos, determinados por la naturaleza plástica del sistema creativo de Picasso, inducen a una nueva propuesta de clasificación, en la que la importancia de los materiales de ejecución, evidente, queda supeditada a la condición circunstancial que le correspondió en origen.*

PALABRAS CLAVE: Escultura/ Picasso/ Cubismo/ Francia.

*New Classifications for Picasso's Plane Sculptures in Paris, Vallauris, Cannes and Mougins (1943-1971).*

ABSTRACT

*This article is about the formal links of the Picassos's sculptures created by planes that, simples or associates, constitutes the volume. These links, dues by the plastic conception of the Picassos's creative system, determine the new classification proposition. The materials remain in the circumstantial original condition.*

KEY WORDS: Sculpture/ Picasso/ Cubism/ France.

El enunciado de escultura plana, no muy preciso pero real, agrupa dos procedimientos en la obra de Picasso y hasta cinco estilos vinculados a ellos y a las posibilidades formales que propiciaron. En numerosas ocasiones, la historiografía no lo tuvo en cuenta y la presentó indistintamente y en función de los principios comunes, evidentes, que determinaron el sentido homogéneo de la producción. Las características de esas esculturas concebidas mediante la presentación o la asociación de planos, la uniformidad consiguiente, prevaleció sobre cualquier otra consideración. A ello contribuyó la utilización de materiales comunes, como el papel, los cartones, las chapas recortadas, las tablas reaprovechadas, el cemento y el acero corten, que potenciaron las relaciones.

Esa apreciación, justificada por cuanto las esculturas tienen en común, siendo válida, es insuficiente, pues excluye las peculiaridades de los distintos procedimientos formales, relegados por los materiales, y, con esto, las de los estilos asociados. La creativi-

\* LUQUE TERUEL, Andrés: "Nueva clasificación de las esculturas planas de Picasso en París, Vallauris, Cannes y Mougins, de 1943 a 1971", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 349-374.

dad técnica aportó singularidades tales y estéticas que corresponden a cada uno, y esto generó vínculos específicos e indisolubles, que las explican en función del sistema creativo de Picasso. Al mismo tiempo, pese a los puntos comunes, son muy distintas entre sí, tanto como la naturaleza debida a los fundamentos con los que fueron concebidas.

Lionel Prejger<sup>1</sup>, colaborador de Picasso como responsable del taller en el que éste realizó la mayoría de las esculturas con planchas metálicas, de 1954 a 1959, recogió los testimonios del artista y expuso los criterios con los que las elaboró. Fue el primer paso para la correcta comprensión de estas esculturas. Prejger indicó que la preocupación de Picasso fue *la transformación de los recortes de papel en formas consistentes*, declaración que estableció la relación directa con las esculturas recortadas en papel desde 1942.

Werner Spies fue consciente de las diferencias de esas esculturas en las que Picasso reprodujo originales recortados en papel con la colaboración de Lionel Prejger y las que, con planteamientos similares, y el mismo taller como asistencia técnica, fueron consecuencia de plantillas específicas, proyectadas como modelos de esculturas concretas, y, por lo tanto, sustitutivas de las referencias formales sobre las que aplicaba su sistema creativo. Esto explica el origen y el sentido de las variaciones sobre un mismo tema, frecuentes en las esculturas en láminas metálicas.

Spies valoró también las diferencias entre éstas y las esculturas con tablas ensambladas y las de tamaño colosal en cemento y acero corten. Las distinguió en función de los materiales, y no de los procedimientos, motivo que limitó la reflexión, muy escueta<sup>2</sup>, reducida a la propuesta de cuatro grupos en función de la percepción de las formas. Spies la supeditó a las condiciones de las figuras plegadas, la realidad material de las planchas metálicas, las condiciones compositivas del grupo de *Las Bañistas*, y el desarrollo de la escultura plana de carácter monumental.

Con ese precedente, Sally Fairweather centró sus investigaciones en las esculturas monumentales y en la colaboración de Carl Nesjar en la aplicación de los encofrados grabados ensayados por el arquitecto, Erling Viksjö, y el ingeniero, Sverre Jystad, en Oslo. Fairweather<sup>3</sup> recogió las opiniones de Nesjar y, a través de éste, los testimonios de Picasso, especialmente satisfecho con la simplicidad y la grandeza de los *grabados en hormigón* del Palacio de Gobierno de Oslo y el Museo de Antibes, en 1957; y con la resuelta monumentalidad de *Cabeza de mujer*, en Gon, cerca de Narvik, en Noruega, en 1958. En función de ello, analizó las relaciones entre los originales concebidos con planos de distintos materiales, la mayoría en papel o chapa y de los años cincuenta o principios de los sesenta, con el resultado final, a gran escala, de los encofrados grabados y las plantillas de acero corten.

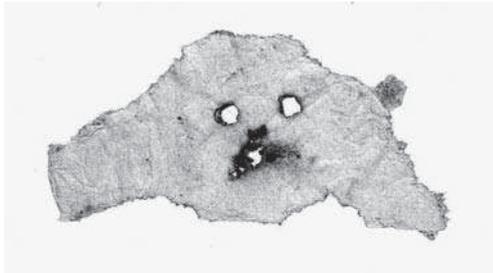
La segunda valoración de Spies<sup>4</sup> asumió las explicaciones de Lionel Predjer

<sup>1</sup> PREJGER, L.: "Picasso découpe le fer"; en *L'Oeil*, nº 82, octubre de 1961.

<sup>2</sup> SPIES, W.: *Esculturas de Picasso*; Stuttgart-Verlag Gerd Hatje-Barcelona, Gustavo Gili, 1971, págs. 221 y ss.

<sup>3</sup> FAIRWEATHER, S.: *Picasso's concrete sculptures*; Nueva York, 1982, pág. 39.

<sup>4</sup> SPIES, W.: *La escultura de Picasso*; Barcelona, Polígrafa, 1989, págs. 269-311.

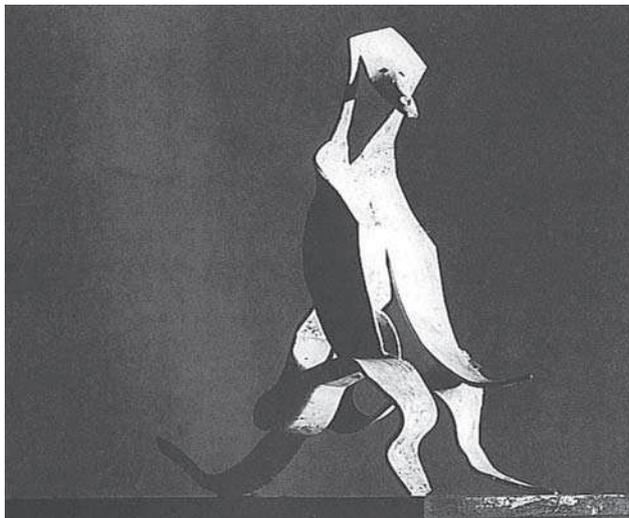


1. PICASSO: *Cabeza de perro*, París, 1943.
2. PICASSO: *Figura con los brazos en alto*, París, 1943.

y Carl Nesjar y los análisis de Sally Fairweather. Aún así, mantuvo el criterio anterior y, en función de éste, propuso tres grupos por orden cronológico y según los materiales: el primero, las esculturas plegables de chapa, a las que fijó su origen en los recortes de papel, en 1942, y trató de modo conjunto, relacionándolas entre sí, con lo que unificó los dos primeros apartados de aquella; el segundo, formado por el grupo de *Las bañistas* y los ensamblajes con tablas equiparables; y el tercero, la escultura plana final, en referencia a la de carácter monumental y colosal.

En esta ocasión, el análisis de Spies fue más amplio y profundo. En las esculturas plegables distinguió dos fases, la primera, fundamentada en las variaciones con planchas metálicas sobre un mismo motivo dibujado, que como quedó expuesto, se convirtió en la referencia para la aplicación canónica de su sistema creativo, con dos planteamientos alternativos: la forma recortada y doblada, que explota las posibilidades de las superficies lisas, matizadas con la pintura, de la que propuso como ejemplo significativo la serie *Cabeza de Sylvette*, en Vallauris, en 1954; y las cabezas sobre postes cilíndricos, trasunto de las señales, que representan el cuello y actúan como ejes que sostienen planos en ángulos. La segunda fase de esas esculturas plegables con chapas, la identificó con las composiciones complejas sujetas a los comentarios y las referencias aportadas por Lionel Prejger, en las que los puntos de soldadura están visibles y las superficies aparecen cubiertas por capas de pintura blanca de distinta densidad, procedimiento del que citó como ejemplos la serie, *Silla* y *Mujer con sombrero* -ésta, según una pintura del mismo año- todas en Cannes, en 1961.

El segundo grupo de tal propuesta de Spies, refiere a esculturas planas realizadas con tablas recortadas y ensamblajes de tablas que representan figuras individualizadas, grupos, e incluso, como en el caso de *Las bañistas* (Cannes, 1956),



3. PICASSO: *Mandrill*, Cannes, 1961.

auténticas instalaciones en el sentido actual del término. Spies equiparó esta composición con el ensamblaje pintado, *Centauro*, (Niza, 1955) y sobre todo, relacionó las fracturas, las quemaduras y otros deterioros manipulados de las tablas con la *action painting* de Jackson Pollock. En tercer y último lugar, mantuvo la denominación de escultura plana para la monumental en cemento o metal, en la que Picasso reprodujo originales de los años cincuenta y sesenta con la colaboración del escultor de oficio Carl Nesjar, tal expuso Sally Fairweather.

Las explicaciones y las aportaciones de Lionel Prejger, y el estudio de Sally Fairweather iniciaron el conocimiento sistemático de las esculturas que trataron. La propuesta de clasificación de Spies fue consecuente con tales aportaciones y estableció unas pautas lógicas, comprensibles, por ello, válidas. Esto en cierto sentido, el que corresponde a la necesidad de catalogación según los géneros. La eficacia varía si la aspiración es la comprensión del proceso creativo de Picasso como fundamento de la definición plástica y del significado con el que fueron dadas a la dimensión estética. Los indicadores de la clasificación de Spies no fueron determinantes en ese proceso. Sólo fueron cuerpos físicos que constituyeron el soporte para materializaciones, exclusivas o alternativas, de estados procedentes de distintos desarrollos formales.

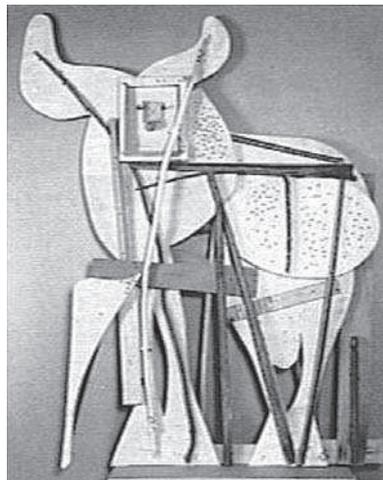
Spies dividió las esculturas planas de Picasso en tres grupos según los modos operativos, esto es, los materiales y las técnicas asociadas a cada uno; e igualmente analizó las formas en relación con los condicionantes de la percepción, factor que estimó supeditado a ello. Indagó en el origen de las formas en sentido

lineal, desde la referencia o modelo detectado hasta la última consecuencia resuelta con el mismo procedimiento material. Esto limitó un amplio número de esculturas a compartimentos estancos ajenos a la realidad del sistema creativo de Picasso, en el que la creatividad técnica y la formal se proyectaron al unísono, en un proceso en el que la forma objetivada y las variaciones intuitivas consecuentes actuaron como fuerzas complementarias. La referencia objetiva, el impulso lúdico alentado por la cualidades plásticas de aquélla, y la reflexión definitiva que generó estados finales y nuevas referencias, se manifestaron con independencia de los géneros y, en consecuencia, de los materiales.

El concepto creativo de Picasso, propio, firme, lúcido, primó en todo momento. Esto propició la creatividad, la riqueza de los desarrollos formales y los procedimientos técnicos. Los materiales, importantes en cuanto a los resultados finales, fueron, sin embargo, circunstanciales respecto de tales desarrollos y procedimientos. Ese hecho diferenciador -advertido por Spies- no fue decisivo en el proceso creativo, y, por ese motivo, no es idóneo para el estudio completo de estas esculturas, pues ignora las relaciones de los originales de cada grupo con los restantes. Esas relaciones, de índole formal, como corresponde a la naturaleza del sistema creativo de Picasso, son fundamentales. Dilucidarlas permitirá establecer una nueva propuesta de clasificación, que atenderá a la naturaleza del sistema creativo de Picasso, a las cualidades plásticas de las esculturas, a las características de los distintos modos de materialización de éstas, y a las relaciones establecidas entre las obras que proceden de una misma aplicación del sistema o de una reaplicación del mismo sobre un estado de otra anterior en la esfera formal a la que pertenecen.

La reconsideración y la nueva propuesta de valoración son necesarias para comprenderlas en el sentido pleno con el que Picasso las dotó desde la doble perspectiva técnica y formal. Las aportaciones en esos ámbitos, las singularidades implícitas y las originadas por las relaciones que propiciaron, fundamentan esta nueva propuesta de clasificación en función de la naturaleza de cada obra.

El primero de los procedimientos aludidos al inicio de estas líneas consiste en el recorte de materiales lisos, tales como papel, cartón, metal o madera, técnica que Picasso practicó desde la infancia; el segundo, en las combinaciones y ensamblajes de planos de los mismos materiales, con los que desde época cubista, ocupó la ter-



4. PICASSO: *Gran toro*, Cannes, 1958.



5. PICASSO: *Mujer con sombrero, Cannes, 1961.*

cera dimensión con un concepto inédito de escultura. Los dos procedimientos, el recorte simple y la combinación de planos, fueron válidos con todos los materiales citados. Picasso los utilizó indistintamente. El desarrollo formal fue el que marcó las características de los estilos, en los que predominó un procedimiento u otro, y en función de ello, los materiales adecuados para cada propósito, que no son exclusivos.

En algunas de las obras del primer grupo o estilo se podría discutir su naturaleza escultórica (de hecho ya ha sucedido) y en el futuro puede que no se consideren tales. Sin embargo, deben estudiarse en ese sentido porque así lo hizo Picasso, que las equiparó a las demás, en las que por supuesto, es innegable su condición de esculturas. A los cinco estilos enunciados hay que sumar un sexto, consecuencia de los anteriores.

### 1. LOS RECORTES DE PAPEL.

Lionel Prejger no estudió los precedentes de las esculturas metálicas en las que colaboró, en las que reconoció la intención de Picasso de transformar los recortes de papel en formas consistentes. Aunque no lo hiciera, tal intención conlleva la aceptación implícita de la categoría escultórica de esos recortes. Werner Spies asumió la identidad de los mismos y los estudió como referencias para nuevas aplicaciones o modelos concretos en otros materiales. Sólo le faltó investigarlos de modo sistemático, como esculturas en sí, en concordancia con su inclusión en el catálogo que elaboró junto a Christine Piot.

Spies<sup>5</sup> no las trató como tales. Pensó que Picasso inició trabajos similares en época cubista y retomó un procedimiento que conocía bien por influencia de Henri Matisse, en torno a 1942. Los papeles pegados cubistas y los papeles recortados de Matisse, con los que las esculturas de Picasso no mantienen relaciones técnicas ni formales, responden a criterios pictóricos, no son esculturas ni las propiciaron, salvo excepciones que en el caso de éste, fueron debidas a las inquietudes vinculadas a la creatividad técnica en la aplicación de su sistema, con las que superó la frontera de los géneros, la pintura y la escultura en obras mixtas<sup>6</sup>, en 1913 y 1914.

<sup>5</sup> SPIES, W.: *La escultura... op. cit.*, págs. 269 y 270.

El antecedente es otro. Las primeras esculturas de Picasso, de 1886 a 1892, fueron recortes de papel, que no tuvieron tal consideración en esa época. Son figuras planas, esto es, proyecciones bidimensionales que ocupan un lugar mínimo en el espacio. Justo lo contrario de lo que entonces se entendía por escultura. Spies las mencionó con intenciones biográficas, casi como si de un juego se tratase y quizás por ello, después no las consideró en ese sentido. En aquel momento, no suponían una temprana valoración del material ni de la relación del volumen con el espacio en el sentido conquistado por el cubismo. Las que se conservan son miniaturas realistas y a la vez íntimas, personales, ofrecidas como un juego y como prueba de habilidad y de talento.

Los recortes de Picasso posteriores a 1942 son consecuencia de esas obras infantiles malagueñas. Si Picasso, y con él Zervos<sup>7</sup>, Kahnweiler y Brassai<sup>8</sup> y Spies<sup>9</sup>, consideran estos recortes avanzados como esculturas, aquéllas también lo son, pues no hay ninguna diferencia técnica entre ellas, salvo alguna variante que no altera el sentido. Una en concreto, *Pez*<sup>10</sup> (París, 1943) está recortada y modelada y muestra el naturalismo de *El perro de Tola Calderón*, (Málaga, de 1888 a 1891). También *Cabeza de pájaro*<sup>11</sup> (París) remite a dicho origen. La técnica, el estilo naturalista y el virtuosismo de estas esculturas de madurez son análogos a los de la infantil malagueña. Las siluetas están recortadas con precisión, y el interior animado con finos trazos naturales. Sutiles arrugas modelan la superficie y generan el efecto de un bajorrelieve. París y Málaga están así unidas en la escultura de vanguardia del siglo XX.

El procedimiento, cuyo origen es claro, generó otros, consecutivos, con los que superó la raíz infantil expuesta. Los nuevos conceptos escultóricos trascendieron la filiación inicial, y la proyección de la producción tardía de Picasso superó los límites en función de otras referencias técnicas y formales.

La procedencia de la técnica explica por qué Picasso no aplicó su sistema en la mayoría de las esculturas de este primer estilo, en las que procedió según el impulso lúdico. La técnica y la ejecución son similares, pero sustituyó el estudio formal, la secuencia de variaciones sobre una referencia formal determinada, fundamento del sistema, por la representación de figuras humorísticas, concebidas en momentos de ocio que como tales, ofreció de broma a Dora Maar. Son bastantes: seis con el título *Cabeza de perro*<sup>12</sup> [1], dos con el de *Cabeza de zorro*<sup>13</sup>, tres con el de *Calavera*<sup>14</sup>, y tres con el de

<sup>6</sup> *Violín*, Zervos (Z) II, 784; Daix y Rosselet (DR) 652; Museo Picasso, París (MPP) 248. *Botella de Bass*, Z XXIX, 45; DR 687; MPP 43.

<sup>7</sup> ZERVOS, C.: *Picasso*, París, Cahiers d'Art, 1932 a 1978, 34 Vol.

<sup>8</sup> KAHNWEILER, D. H. y BRASSAI: *Les sculptures de Picasso*; París, 1948, pág. 150 y ss.

<sup>9</sup> SPIES, W.: *La escultura...* pág. 269.

<sup>10</sup> Colección Dora Maar, papel cortado, 13 cm. de altura. Kahnweiler y Brassai (KB) 150; Werner Spies (WS) 265.

<sup>11</sup> *Ibidem.*, papel cortado. WS 264.

<sup>12</sup> *Ibidem.*, papel rasgado y quemado, primero y segundo y sexto de 14 cm. de altura, los demás de inferior tamaño. KB 133, 134, 135 y 151; WS 247 a 252.

<sup>13</sup> *Ibidem.*, papel rasgado, 9 y 12 cm. de altura. KB 137 y 138; WS 254 y 255.



6. PICASSO: *Mujer con sombrero*, Cannes, 1961.  
7. PICASSO: *Cabeza de mujer (Jacqueline)*, Mougins, 1962.

*Máscara*<sup>15</sup>; y como unidades, *Figura con los brazos en alto*<sup>16</sup> [2], *Cabeza de fauno*<sup>17</sup>, *Cabra*<sup>18</sup>, *Guante*<sup>19</sup>, *Farándula*<sup>20</sup>, *Busto de mujer*<sup>21</sup> y *Niña*<sup>22</sup>, todas en París, en 1943. Mary Ann Caws<sup>23</sup> dijo de estos recortes y sobre todo, de uno de los perros:

“El perro blanco de orejas caídas forma parte de una serie que Picasso realizó para consolar a Dora de la muerte de su adorado perrito faldero maltés blanco. En este caso, utilizó una servilleta de papel, que quemó como una colilla para hacerle los rasgos de la cara. Dora atesoró todo lo que Picasso hizo con sus ingeniosas manos, por insignificante que fuera. Estas figuras de papel y fragmentos son una mínima parte de la colección que ella reunió”.

14 *Ibidem.*, papel rasgado, 14, 12 y 14 cm. de altura. KB 140,139 y 141; WS 256 a 258.

15 *Ibidem.*, papel rasgado. KB 136; WS 253, 263 y 268.

16 CAWS, Mary Ann: *Dora Maar. Con y sin Picasso*; Barcelona, Destino, 2000, pág. 160.

17 Colección Dora Maar, papel rasgado, 24 cm. de altura. KB 142; WS 259.

18 *Ibidem.*,

19 *Ibidem.*, papel rasgado. KB 148; WS 261.

20 *Ibidem.*, papel rasgado. WS 262.

21 *Ibidem.*, papel rasgado, 13 cm. de altura. KB 149; WS 269.

22 *Ibidem.*, papel rasgado, 13 cm. de altura. KB 146; WS 270.

23 CAWS, Mary Ann: *Dora Maar. Con y sin Picasso*, op. cit., pág. 182.

El comentario no puede ser más claro. Picasso consoló de modo irónico a Dora Maar, pues las cabezas de perro, sobre todo la referida por Mary Ann Caws, parecen fantasmas. El papel rasgado y las quemaduras para iluminar el interior, en vez del recorte y los trazos pintados, son las variantes que cité, cuyos efectos peculiares indican la evolución sin que cambie el concepto. También los papeles estampados que utilizó en obras como la última *Máscara*, *Busto de mujer* y *Niña*, las dos primeras con atractivas cuadrículas en tonos rojos, la tercera con letras publicitarias.

El procedimiento no se quedó sólo en el impulso del juego y en la ironía, en otras ocasiones, Picasso, fiel a su sistema creativo, de naturaleza plástica y en un complejo equilibrio entre las definiciones proporcionadas por las reflexiones y los conceptos y las libertades derivadas de las indagaciones intuitivas, creó obras complejas, como, *Paloma con cara*<sup>24</sup>, en 1948, que además tiene significado simbólico. La paloma está recortada con la pechuga hacia arriba y las alas abiertas (frontal) y la cabeza de perfil. En su interior está dibujada una cara femenina, tal vez la cara de la paz.

Con ésta se relaciona *La española*<sup>25</sup> (Cannes, 1960-61), silueta de un rostro femenino de perfil, que, reproducida en chapa y solapada de modo que los puntos de apoyo le permiten sostenerse en vertical, responde a una de las variantes que veremos a continuación. Análoga, más integrada en una instalación es *Palomo con guisantes*<sup>26</sup>, (Cannes, 1961), recorte que colocó en el interior de un recipiente.

La cronología de la mayoría de las esculturas o recortes de este primer estilo plano, reducido, íntimo; a la vez -y no es contradictorio- que monumental, corresponde a 1943. Después, decantado por los siguientes, derivados, pero más elaborados y complejos, lo utilizó en obras mixtas, en 1948 por la incorporación de elementos dibujados, independientes en cuanto a la forma, no al significado, complementario; en 1960 y 1961, como parte de instalaciones a las que aportan un elemento y una información determinada.

Un caso distinto es el de *Cóndor en una rama*<sup>27</sup> (París, 1943) que Spies<sup>28</sup> incluyó en el catálogo de Picasso, pues es un dibujo sobre papel que no responde al concepto escultórico de las anteriores.

## 2. RECORTES DE PAPEL O CHAPA MODELADOS.

El procedimiento es consecuencia de la interpretación en láminas de metal de las construcciones con *churros* de barro superpuestos que datan de 1950. Picasso asumió las posibilidades de las modulaciones de las superficies de arcilla y el carácter plano de los recortes de papel, y de ese modo, dispuso plantillas modeladas como si de barro se tratase. Esas plantillas originales que Picasso concibió con un propósi-

<sup>24</sup> Colección Particular, papel recortado y dibujado, 20 x 19'5 cm. WS 339.

<sup>25</sup> Colección Particular, papel recortado, 20 x 20 cm. Chapa recortada, arqueada y pintada, 220'6 x 15 x 15 cm. WS 571.

<sup>26</sup> Colección Lionel Prejger. Cartón y papel recortados y dibujados, 7'4 x 19'5 x 12'9 cm. WS 577 A.

<sup>27</sup> Colección Dora Maar. Dibujo sobre papel. KB 147; WS.

<sup>28</sup> WS 266.

to determinado, la materialización definitiva en planchas metálicas, tienen empero, un valor plástico en sí, equiparable al de la objetivación que las convirtió en referencia de nuevas indagaciones manifestadas con independencia de los géneros.

Ese año Picasso modeló así *Cabra con pata doblada*<sup>29</sup>, y sustituyó los *churrros* de barro por plantillas de cobre recortadas y modeladas en *La pequeña cabra*<sup>30</sup>. Las dos esculturas son muy parecidas, son variantes de una aplicación del sistema en las que recurrió a procedimientos distintos. Con el mismo concepto realizó *Pájaro picoteando*<sup>31</sup> y cuatro obras tituladas *Búho*<sup>32</sup>, éstas sobre pedestales de ladrillo y con brillantes simplificaciones que, en el caso de la primera, llegan a la abstracción de unas líneas en el espacio, todas en Vallauris, 1950.

Picasso utilizó el procedimiento en aplicaciones conocidas del sistema en Cannes, 1961. Las más importantes las que retomaron una referencia de principios de siglo, el mandril. El modelado de los miembros separados de la silueta le permitió colocar sentadas a tres de estas esculturas y andando a cuatro patas a otra<sup>33</sup> [3], por lo que Spies la confundió con un perro. Picasso las dotó de entidad suficiente; las ondulaciones asumieron la representación del volumen mediante el vacío que lo supone, recurso heredado de época cubista. Las contracurvas de estos monos o mandriles equivalen al cesto del abultado vientre de *Mandril con cría*, en Vallauris en 1951, representado en hueco mediante curvaturas de la lámina, es decir, sin la intervención de planos y contraplanos. La maleabilidad de las planchas de metal permitió a Picasso continuar la aplicación del sistema, trascendiendo la indagación formal con la creatividad técnica que, suficiente en sí en la nueva dimensión estética, no lo apartó del natural.

Cuando lo hizo, como en las siete esculturas tituladas *Pájaro*<sup>34</sup> (Cannes, 1961), fue por decisión propia. Tanto como cuando ajustó el procedimiento a una representación naturalista, caso de *Gallo*<sup>35</sup> (Cannes, 1961), obra en la que asumió criterios desarrollados por Pablo Gargallo y Julio González en la cuarta década.

### 3. SILUETAS Y CONTRA SILUETAS.

Picasso resolvió estas esculturas mediante siluetas y contra siluetas que completan la figura. Las trabajó con dos criterios: uno simplificado, básico, directo, de gran impacto visual; el otro, complejo, fiel a sí mismo y a la vez, actual, vanguardista, en contacto con las últimas tendencias internacionales.

<sup>29</sup> Colecciones Particulares, arcilla / bronce, 9 x 10'5 x 4'5 cm. WS 394.

<sup>30</sup> Colección Particular, chapa de cobre recortada y doblada, 11'5 x 8 cm. WS 398.

<sup>31</sup> Colección Particular, chapa de cobre recortada y modelada sobre un pedestal de ladrillo, 5'5 x 10'5 x 7'5 cm. WS 399.

<sup>32</sup> Colección Particular, chapa de cobre recortada sobre un pedestal de ladrillo, 4 cm. de altura, 19 x 10'8 x 5'5 cm. 17'2 x 11 x 13'5 cm. y 12'5 cm. de altura. WS 400, 401, 401 A y 402.

<sup>33</sup> Colecciones Particulares, papel recortado / chapa pintada de blanco, 18'5 x 6'5 cm; 11'5 x 8 x 14 cm; y las mismas medidas para el tercero. WS 578, 1, 2 A y B.

<sup>34</sup> Colecciones Particulares, papel recortado / Chapa pintada de blanco, 16 a 19 x 10 x 4'5 cm. WS 577, 1 y 2 a 8.

<sup>35</sup> Colecciones Particulares, papel recortado / Chapa pintada de blanco, 25 x 30 x 10 cm. WS 576.

La primera opción consistió en el recorte de una silueta plana animada por el dibujo, procedimiento afín al primer grupo o estilo propuesto. La diferencia con éste radica en la significación del dibujo complementario, apropiado para el énfasis de los volúmenes virtuales implícitos en la silueta recortada. De este modo, representó temas tales como *Músicos sentados*<sup>36</sup>, *Carro de combate tirado por dos caballos*<sup>37</sup> (Cannes, 1956), y, traspasado ello a la madera, *Mujer sentada*<sup>38</sup>, tres titulados *Cabeza de toro*<sup>39</sup>, *Gran toro*<sup>40</sup>, y *Pájaro*<sup>41</sup>, todos en Cannes, en 1958. En las obras de madera, sustituyó los trazos dibujados, cuya presencia estaría muy limitada en el plano visual, por el equivalente aserrado, esto es, en negativo, excepto en *Gran toro* [4], la obra más compleja de este grupo, en la que los trazos aparecen en positivo mediante listones y varas de madera ensambladas en idéntica disposición.

La segunda de estas opciones, que bien pudiera constituir un grupo distinto de la primera si prevalecen las diferencias en los planteamientos técnicos, es la combinación de siluetas y contra siluetas, y hueco siluetas en distintos planos, procedimiento complejo con el que Picasso superó en audacia a los jóvenes David Smith y Anthony Caro, cuyos planos nunca superaron la alusión a cuerpos geométricos. La combinación de siluetas y contra siluetas con atractivos hueco siluetas determinó el máximo grado de evolución de la escultura en papel de Picasso. En ello asumió las aportaciones de los grupos anteriores y de los dos siguientes, simultáneos a éste.

La aplicación del sistema se fundamentó en dos referencias simultáneas, una formal, prioritaria, el natural constituido por el estilizado cuello y la cabeza de la joven y bella amiga de Picasso; la otra, técnica, el procedimiento propio con el que materializó los distintos estados de la aplicación, tal y como se aprecia en los primeros ejemplos: *Sylvette I a IV*<sup>42</sup> (Vallauris, 1954). Ello aunó dos indagaciones, la formal, proyectada en dos géneros complementarios, el recorte y la pintura; y la técnica, entendida ésta desde la perspectiva de la creatividad en la dimensión estética contemporánea.

Picasso plegó el recorte de las siluetas con las que configuró *Cabeza de Sylvette I a IV* de modo que se sostuvieran erguidas. El procedimiento, apropiado para los originales en papel o cartón, es idóneo para la transcripción de las réplicas en planchas metálicas. El dibujo o la pintura es fundamental, sin éstos, las esculturas no tendrían sentido. Tal es extensible a las dos interpretaciones de *Cabeza de mujer*<sup>43</sup> (Cannes, 1961). La segunda de ellas, sin pintura ni dibujo, casi abstracta. La

<sup>36</sup> Colecciones Particulares, papel recortado / Chapa, 74 x 52'5 cm; 75 cm. de altura; 80 x 105'5 cm; 72 x 80 cm; 81 x 106'5 cm; 72 x 80 cm; 80 x 25 cm; 80 cm. de altura. WS 548, 549 y 549 A a F.

<sup>37</sup> Colección Particular. Papel recortado y dibujado, 17 x 83 cm. WS 549 G.

<sup>38</sup> Colección Particular, madera aserrada y pintada, 62 x 49'3 cm. WS 547.

<sup>39</sup> Colecciones Particulares. Madera aserrada y pintada, 85 x 63'5; 126'5 x 94 cm; 126'5 x 97 cm; WS 545, 546 y 546 A.

<sup>40</sup> Museo de Arte Moderno, Nueva York. Madera aserrada, clavos, tornillos y peciolo de hojas de palmera, 145 x 117 x 10 cm. WS 545 A.

<sup>41</sup> Colección Particular, madera aserrada y pintada, 85 x 63'5 cm; WS 648 A.

<sup>42</sup> Colección Particular, chapa recortada, doblada y pintada, 71 x 46 x 5 cm; 71 x 50 x 5 cm; 64'5 x 33 x 18 cm; 67 x 50 x 11 cm. WS 488 a 491.

<sup>43</sup> Colecciones Particulares. Cartón recortado y doblado, 28 x 22'5 cm; y chapa recortada, arqueada, pinta-

misma manipulación del recorte plano sostenido en escuadra, se ve en seis series debidas a otras tantas aplicaciones del sistema: *Mujer con los brazos en alto*<sup>44</sup>, *Mujer con los brazos abiertos*<sup>45</sup>, *Futbolista*<sup>46</sup>, *Cabeza de mujer*<sup>47</sup>, *Cabeza de hombre*<sup>48</sup> (Cannes, 1961-1963), y *Desayuno en la hierba*<sup>49</sup> (Mougins, 1962). Todas parten de un primer estado en papel o cartón y están materializadas en planchas metálicas. Los ejemplares de esas series que se quedaron sin pintura, como uno de los estados de *Futbolista*<sup>50</sup> y otro de *Cabeza de hombre*<sup>51</sup>, éste con una preparación de las superficies que le proporcionó texturas parecidas a los trabajos con barro, tienen el mismo sentido pro abstracto que la *Cabeza de mujer* citada.

La silueta, plegada y apoyada en escuadra, ocupa el espacio mediante planos carentes de volumen, donde éste es sólo supuesto por el dibujo o la pintura, ficción sin la que serían abstracciones difíciles de interpretar. En una de ellas, *Busto de*

da y sobre dibujada, 28 x 21 x 9'5 cm. WS 610. Cartón recortado, plegado y dibujado; chapa recortada, doblada y pintada, 29'5 x 19 x 8 cm. WS 615. Cartón recortado, dibujado y plegado, 80 x 65 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 80 x 66 x 30 cm. WS 617. Cartón recortado, plegado y dibujado, 39'5 x 29'5 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 41 x 30 x 10 cm. WS 618. Papel recortado y doblado, 38 x 30 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 39 x 24 x 11'2 cm. WS 621.

<sup>44</sup> Colecciones Particulares, papel recortado y doblado, 32 x 8 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 33 x 12'5 x 4'5 cm; chapa recortada y doblada, 33 cm. de altura; chapa recortada y doblada, 33 cm. de altura. WS 593.

<sup>45</sup> Original en papel recortado y doblado, 36'5 x 37 cm. WS 594, MPP 1830. Las demás en Colecciones Particulares. Chapa recortada, doblada y pintada por las dos caras, 36'2 x 34'5 x 13 cm; chapa recortada, doblada y pintada por una sola cara, 35'5 x 36 x 14'3 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 36'2 x 34'5 x 13 cm WS 594. Papel recortado y dibujado, 26'5 x 21 cm; chapa y tela metálica recortadas dobladas y pintadas por las dos caras, 29 x 22 cm. WS 594 A. Chapa y tela metálica recortadas, dobladas y pintadas por las dos caras, 178 x 170 cm. WS 595. Museo Picasso, París. Chapa y tela metálica recortadas, dobladas y pintadas, 183 x 177 x 72'5 cm. WS 596; MPP 360. Chapa y tela metálica recortadas, dobladas y pintadas, 178 x 170 cm.

<sup>46</sup> Museo Picasso, París. Chapa recortada, doblada y pintada por las dos caras, 58'3 x 47'5 x 14'5 cm Colección Particular. WS 605; MPP 362. Chapa recortada, doblada y pintada de blanco, 29 x 26 cm WS 605 A. Papel recortado, doblado y dibujado, 60 x 41 cm Colección Particular. Museo Picasso París. Chapa recortada, doblada, pintada por las dos caras y sobre dibujada con tiza, 58 x 48 x 24 cm. WS 606; MPP 363.

<sup>47</sup> Original en papel recortado y doblado, 22'5 x 15 cm Chapa recortada y doblada, 21 x 20 x 9 cm. WS 612, MPP 1827, 2 A. Chapa recortada y doblada, 23'6 x 23 x 10 cm. WS 612, 2 B.

<sup>48</sup> Colecciones Particulares. Cartón recortado, doblado y dibujado, 28 x 22'5 cm; chapa recortada, doblada, pintada y sobre dibujada con lápiz, 27'7 x 23'5 x 8 cm. WS 610. Chapa recortada, doblada y pintada, 29 x 21'6 x 9 cm WS 613. Cartón recortado, doblado y dibujado, 22'5 x 17 cm; chapa recortada, dibujada y pintada, 21'5 x 17'5 x 7'5 cm. WS 614. Cartón recortado, doblado y dibujado; chapa recortada, dibujada y pintada, 29'5 x 19 x 8 cm. WS 615. Cartón recortado, doblado y dibujado, 39 x 31 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 38'5 x 29'5 x 10 cm. WS 616. Cartón recortado, doblado y dibujado, 80 x 65 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 80 x 66 x 30 cm. WS 617. Cartón recortado, doblado y dibujado, 39'5 x 29'5 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 41 x 30 x 10 cm. WS 618. Chapa recortada y doblada, 38 cm. de altura. WS 619. Papel recortado, dibujado y doblado, 80 x 65 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 79'5 x 63 x 31'5 cm. WS 620. Papel recortado, doblado y dibujado 38 x 30 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 39 x 24 x 11'2 cm. WS 621.

<sup>49</sup> Museo Picasso, París. Papel recortado, doblado y dibujado por las dos caras, 28 x 37'5 cm. WS 642; MPP 1841.

<sup>50</sup> Colección Particular. Chapa recortada, doblada y pintada de blanco, 29 x 26 cm. WS 605 A.

<sup>51</sup> Colecciones particulares. Cartón recortado y ondulado, 40 x 31 cm; cartón recortado recubierto de yeso, 43 x 31 cm. WS 615 A.

<sup>52</sup> Museo Picasso, París. Cartón recortado, doblado y solapado, 34'7 x 14'6 x 18 cm. WS 496; MPP 1829.

*mujer*<sup>52</sup> (Cannes, 1957), Picasso introdujo los planos y los contraplanos del cuarto grupo para configurar la cara. No fue frecuente. En casi todas las esculturas, el procedimiento fue el indicado en las variaciones de *Silvette*.

En un relieve, *Cabeza de cabellos rubios*<sup>53</sup> (1958-1959) Picasso alternó las siluetas y las contra siluetas y los hueco siluetas mediante sugestivos cortes que precisan la figuración. Es una especie de dibujo calado en el plano que, aplicado al procedimiento comentado, propició esculturas complejas y de elevados valores plásticos.

Antes de hacerlo, Picasso realizó esculturas sobrias, unas ingenuas y aun infantiles -las menos- como los originales y las interpretaciones de *Niño*<sup>54</sup> y *Pájaro*<sup>55</sup> (Cannes, 1961). Otras, elaboradas pese a la aparente sencillez y por ello, precisas, severas, tales como *El gavián*<sup>56</sup>, dos tituladas *Cabeza de mujer*<sup>57</sup> y *Pájaro*<sup>58</sup> (Cannes, 1960). Todas están representadas de perfil, pero también las hizo frontales, como *Búho*<sup>59</sup>, dos tituladas *Lechuza*<sup>60</sup>, y *Bañista*<sup>61</sup> (Cannes, la última en 1960, las demás en 1961). En otras más decorativas, la pintura superó en protagonismo a las siluetas (véanse las que tituló, *La española I a III*<sup>62</sup>, Cannes, 1960-1961). Dos de ellas, *Niño* y *El Gavián*, son variantes sobre la referencia de una escultura enciclopédica y otra de objetos encontrados, tituladas *Niño*<sup>63</sup> (Cannes, 1960) y *Cabeza de pájaro*, citada.

Una de las primeras obras en las que sustituyó el dibujo por el calado lineal del relieve *Cabeza de cabellos rubios* fue *La jaula de pájaro*<sup>64</sup> (Cannes, 1961). En esa ciudad y en ese año, Picasso realizó numerosas esculturas de papel recortado y calado, cada vez más complejas.

La angulación del doblar de un mismo plano generó en *Cabeza de mujer*<sup>65</sup>,

<sup>53</sup> Colección Particular, contrachapado aserrado y pintado y cesto de mimbre, 78 x 62'5 x 7'5 cm. WS 550.

<sup>54</sup> Colección Particular, papel recortado y solapado, 17 x 14 cm; Chapa recortada y solapada 15'9 x 15 x 6'2 cm; WS 559 A.

<sup>55</sup> Colecciones Particulares. Cartón recortado y doblado; chapa recortada arqueada y pintada, 40 x 40 x 10 cm; cartón recortado, doblado y dibujado, 27 x 40 cm; chapa de cobre recortada, repujada, dibujada y pintada, 27'5 x 40 x 7 cm. WS 572 y 572 a.

<sup>56</sup> Colecciones Particulares, papel y periódicos recortados y doblados, 30 x 22 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 29'5 x 25 x 20'5 cm. WS 564.

<sup>57</sup> Colecciones Particulares, papel recortado, doblados y dibujado, 37 x 22 y 30 x 25 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 31'8 x 29'9 x 14'2 y 30 x 24'5 cm. WS 565 y 565 A.

<sup>58</sup> Colecciones Particulares, cartón recortado, doblado y solapado, 27 x 40 cm; chapa recortada, repujada, pintada y dibujada, 27'5 x 40 x 7 cm. WS 572 A.

<sup>59</sup> Colecciones Particulares, cartón recortado, doblado y solapado, 28'5 x 24 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 24'5 x 25 x 14 cm. WS 573.

<sup>60</sup> Colecciones Particulares, papel recortado y doblado, 22 x 11 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 40 x 16 x 12'5 y 39 x 18 x 14'5 cm. WS 574 y 575.

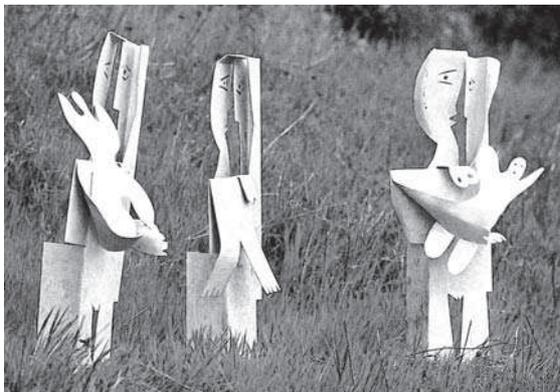
<sup>61</sup> Colecciones Particulares, cartón recortado, doblado, 51 x 21 cm; chapa, 52 x 22 x 23 cm. WS 582.

<sup>62</sup> Colecciones Particulares. Papel recortado, doblado y dibujado, 27 x 19 cm; 13 x 17 cm; y 20 x 20 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 26'5 x 15 x 15 cm; 17 x 11 y 20'6 x 15 x 15 cm. WS 569 a 571 A.

<sup>63</sup> Colecciones Particulares, original de yeso, madera y metal, 119 cm. de altura; bronce, 118 x 95 x 53 cm. WS 559.

<sup>64</sup> Colecciones Particulares, papel recortado y doblados, 31'5 x 8'5; chapa recortada y doblada, 36'5 x 26 x 5'5. WS 572 B.

<sup>65</sup> Colecciones Particulares, papel recortado, doblado, 9'5 x 6 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 30'6



8. PICASSO: *Mujer con niño*, *Mujer en pies* y *Mujer con niño*, Cannes, 1961.

la superposición de dos siluetas separadas y paralelas que, complementándose en la órbita visual, forman la figura. Picasso no presentó el volumen en vacío como las obras cubistas de la segunda década. Prescindió de éste y lo representó en cuanto reducción extensible, con el perfil del plano, por eso éstos están en paralelo y rara vez, o sólo para algún elemento complementario, en suaves diagonales. La unión de esos perfiles y la consiguiente valoración del volumen originó en *Cabeza de mujer (Jacqueline)*<sup>66</sup> [7] (Mougins, 1962), el soporte adecuado para la pintura naturalista que acaparó el protagonismo.

La cabeza de *Mujer en pies*<sup>67</sup> [8] es una variante de la misma aplicación del sistema, con la única diferencia de la inversión de una de las siluetas, que ahora aparecen confrontadas. Se conservan seis estados consecutivos de esta escultura, el primero en relieve, esto es, un recorte plano en el que las piernas, los brazos y los atributos femeninos están recortados según una disposición ortogonal y uno sobre otro, en un mismo nivel -o casi- los otros cinco; una vez doblado el plano para proporcionar la escuadra que los mantiene en pies, en unos casos, anulando los cortes de las piernas, y en todos, variando las diagonales de los brazos, cuyas ondulaciones proporcionan movimiento. La referencia para esta aplicación del sistema hay que buscarla en la propia obra pictórica de Picasso.

Esta aplicación continuó con las variantes *Mujer con niño I y II*<sup>68</sup> [8], éstas con la inclusión de siluetas simples de niños con los brazos y las manos abiertas; *Mujer*

x 6'8 x 6 y 30'9 x 6'5 x 5'5 cm. WS 579.

<sup>66</sup> Colecciones Particulares, cartón recortado y solapado; chapa recortada, doblada, soldada y pintada, 50x 42 x 28 cm. WS 634.

<sup>67</sup> Colecciones Particulares, papel recortado, doblado, 44 x 26'5 cm; chapa recortada y pintada, 43'5 x 26 cm; 42'9 x 19 x 12'5 cm; 42'9 x 19 x 12'5 cm; 42'9 x 19 x 12'5 cm; y 42'5 x 17 x 10'5 cm. WS 580.

<sup>68</sup> Colecciones Particulares. Papel recortado, doblado; chapa recortada y pintada blanco, 42'2 x 18'2 x 16 cm; y 43'2 x 17'6 x 21 cm. WS 600 y 601.

*desnuda en pies*<sup>69</sup>, *Busto de mujer*<sup>70</sup> y *Cabeza de mujer*<sup>71</sup>. Con el predominio de las huecas siluetas en planos en ángulo, las excepcionales, por refinadas, *Figura*<sup>72</sup>, en la que la luminosidad de los fondos varía la percepción de la forma concebida en hueco en una superficie lisa; y *Mujer con sombrero*<sup>73</sup>, ésta con dos réplicas distintas y muy conocidas [5 y 6], una con superposiciones complejas ante una pantalla de fondo que la matiza y pintada en colores, tal una pintura que forma parte de la serie<sup>74</sup>; la segunda, en un solo tono blanco sobre la base cobriza. Con ellas se relaciona *Cabeza de mujer*<sup>75</sup> (Mougins, 1962), si bien es una escultura sintética y con un correcto equilibrio entre las siluetas y las *huecosiluetas*.

Otras aplicaciones sobre referencias tomadas de su producción y con el mismo procedimiento técnico (la mayoría en Cannes, 1961), son *La silla*<sup>76</sup> [9], derivada de *Mujer sentada en un sillón*<sup>77</sup>, lienzo de 1938; *Mujer con bandeja y escudilla*<sup>78</sup> y *Mujer con niño*<sup>79</sup> [10], procedentes de *Mujer con los brazos en alto*, citada; y *Hombre con cordero I* y *II*<sup>80</sup>, éstas sobre la referencia de tal tema en la Antigüedad Clásica y según planteó en un dibujo escultórico infantil.

Entre todas ellas destaca *Mujer con niño*, grupo escultórico de excepcional valor plástico, en el que la figura femenina es análoga a la de *Mujer con bandeja y escudilla*, de la que se diferencia en la atrevida iconografía, pues, con los brazos levantados verticales, sostiene un niño tumbado en rigurosa horizontalidad, detrás y sobre la cabeza. Ese niño está configurado por una silueta básica y clásica, con las piernas y los brazos abiertos; su interior, reforzado por el dibujo lineal y por el rehundimiento circular de la cabeza dentro de un plano rectangular, le otorga interés.

<sup>69</sup> Colecciones Particulares, papel recortado, doblado, 22 x 15'5 cm; chapa recortada y pintada blanco, 42'3 x 30 x 20'8 cm. WS 581.

<sup>70</sup> Colecciones Particulares, papel recortado, doblado, 31 x 15 cm; chapa recortada y pintada, 30'8 x 20 x 14'2 cm. WS 590.

<sup>71</sup> Colecciones Particulares, papel recortado, doblado, 30'5 x 20 cm; chapa recortada y pintada, 28'8 x 13 cm; 28'8 x 25'5 x 13; y 28'8 x 25'9 x 9 cm. WS 591A.

<sup>72</sup> Colecciones Particulares, papel recortado, doblado, 27 x 12 cm; chapa recortada y pintada, 27 x 12 x 14 cm; y 27'5 x 13 x 14'5 cm. WS 607.

<sup>73</sup> Colecciones Particulares. Museo Picasso, París. Papel recortado, doblado, 14 x 10 cm; chapa recortada y pintada, 126 x 73 x 41 cm; chapa recortada y doblada, 127 x 74 x 40 cm. WS 626; MPP 365.

<sup>74</sup> Galería Rosengart. Óleo sobre madera, 115'5 x 89 cm. Z XIX, 422.

<sup>75</sup> Colecciones Particulares. Institutos de Bellas Artes, Chicago. Papel recortado, 105 x 70 x 48 cm; hierro y chapa, 104'7 x 69'9 x 48'3 cm. WS 643.

<sup>76</sup> Colecciones Particulares. Museo Picasso, París. Papel recortado y doblado, 125 x 105; y 196 x 136 cm; chapa recortada y doblada, 111'5 x 114'5 x 89 cm. WS 592; MPP 259. Los primeros estados sobre la referencia indicada se encuentran en el Carnet 111; Spies, Werner y otros: Catálogo de la Colección Marina Picasso; Munich, 1981, Págs. 279 a 282.

<sup>77</sup> Herederos de Jacqueline Picasso. Óleo sobre lienzo, 188 x 129'5 cm.

<sup>78</sup> Colecciones Particulares. Papel recortado y doblado, 113 x 52 cm; chapa recortada, doblada y pintada de blanco, 114'6 x 62 x 35'5 cm. Chapa recortada y doblada, 114 cm. de altura WS 598.

<sup>79</sup> Colecciones Particulares. Museo Picasso, París. Papel recortado y doblado; chapa recortada, doblada y pintada de blanco, 128 x 60 x 35 cm. WS 599.

<sup>80</sup> Colecciones Particulares. Papel recortado y doblado, 42 x 25'5; y 22'5 x 18 cm; chapa recortada, doblada y dibujada, 56'5 x 27 x 21; y 45 x 29 x 13 cm. WS 602 y 603.



9. PICASSO: *La silla*, Cannes, 1961.  
10. PICASSO: *Mujer con niño*, Cannes, 1961.

#### 4. PLANOS Y CONTRAPLANOS DE PROCEDENCIA CUBISTA.

Estas esculturas corresponden a la segunda fase del primer grupo propuesto por Werner Spies en segunda instancia. En su criterio primó el procedimiento material sobre la realidad formal, que no obstante, tuvo en cuenta con la división en dos fases. Como sucedió en las anteriores, Picasso materializó una variante de una aplicación de su sistema en un estado en cartón o papel recortado, en blanco, dibujado o pintado; y ese estado se convirtió en nueva referencia para las aplicaciones específicas escultóricas que constituyen las series que forman el grupo.

La relación a simple vista estrecha, es en realidad, superficial, circunstancial y nada vinculante. El planteamiento formal y técnico, la creatividad propia en las dimensiones correspondientes y éstas respecto de la dimensión estética, difieren por completo.

Todas son cabezas femeninas y las realizó en Vallauris o Cannes, en 1957. Las tituló del mismo modo, *Cabeza de mujer*<sup>81</sup>[11].

<sup>81</sup> Colecciones Particulares. Colección Particular. Chapa recortada, doblada y pintada, 77 x 35 x 25,7 cm. WS 492. Museo Picasso, París. Madera aserrada, ensamblada y pintada, 78,5 x 34 x 33 cm. WS 493; MPP 350. Colección Particular. Cartón recortado y pegado; chapa recortada, pegada y pintada, 80 x 37 x 53 cm. WS 494. Colección Particular. Cartón y papel de periódico recortados; Museo Picasso, París, chapa recortada, pegada y pintada, 87 x 27,5 x 45 cm. WS 495; MPP 351. Museo Picasso, París. Cartón recortado, pegado y dibujado, 72,5 x 31,5 x 27 cm. WS 640; MPP 1828. Colección Particular. Chapa recortada, pegada y pintada, 80 x 35 x 45 cm. WS 650. Chapa recortada, pegada y pintada, 87 x 27,5 x 45 cm. WS 654.

Picasso dispuso planos y contraplanos desdoblados de una o varias opciones de las figuras sobre altos cuellos cilíndricos. Tal elevación del busto, y con ello, de la cabeza, alude a una referencia para la aplicación del sistema, las *Estatuas palo* que talló en Boisgeloup (1930). La compleja estructura de éstas, su ambivalencia orgánica, la implicación sensorial y la seducción onírica, se transformó con la aportación de la creatividad técnica, que procedió sobre referencias propias de épocas anteriores. Los planos de papel o cartón, y después los equivalentes de metal recortados, están solapados como en época cubista; mas sin ese propósito, pues no atendieron a las relaciones espaciales en la cuarta dimensión, ni a los puntos de vista alternativos de las distintas líneas centrales de visión.

La intención prioritaria de Picasso fue la construcción de un volumen virtual, en esto equivalente al de los grupos anteriores. No obstante, con distintos medios, tanto formales como técnicos, para lo que incorporó procedimientos propios de distintas épocas que aplicados al unísono por primera vez, dieron como resultado una indagación formal inédita. La particularidad de ésta, consistente, indudable, está avalada por varios factores en la dimensión estética.

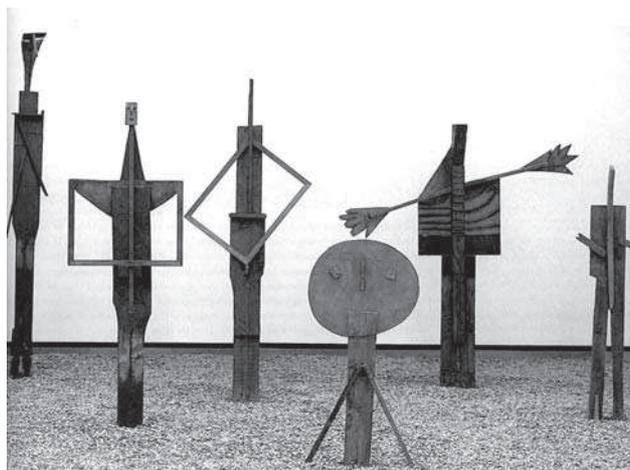
La indagación tiene el sentido figurativo de este momento, no de las épocas a las que corresponden los planteamientos formales enunciados; por tal motivo, las referencias organicistas próximas al surrealismo y los recursos cubistas con los que resolvió las variaciones aquí, y eso es lo sorprendente, en mutua correspondencia, no trascendieron con el protagonismo de los originales. A ello contribuyó un elemento imprescindible: la pintura con diversos colores, factor que remite al acabado de varias esculturas del grupo anterior, de las que se distinguen por el planteamiento lineal o en planos de las animaciones. Algunas esculturas del grupo son análogas, esto es, reproducen en metal o madera un mismo original en papel o cartón; sin embargo, como los *Vasos de absenta*, no son meras réplicas, cada escultura está concebida con un excepcional sentido de la individualidad, pues las pinturas y los dibujos que matizan y amplían las propuestas formales, las dotan de carácter propio, único e intransferible.

##### 5. LAS TABLAS ENSAMBLADAS.

Werner Spies propuso un grupo formado por esculturas realizadas con tablas, en las que Picasso asumió la disposición natural de las mismas. Le concedió



**11.** PICASSO, *Cabeza de mujer*, Cannes, 1957.



**12.** PICASSO: *Centuro y las bañistas*, Cannes, 1956.<sup>1</sup>

un protagonismo fundamental a dos composiciones de gran formato, *Centuro y las bañistas* [12]. Esas esculturas, y con ellas los dos grupos escultóricos citados, son consecuencia de un desarrollo formal condicionado por el procedimiento técnico, asociado al uso de las tablas, a las cualidades originales de éstas, presentadas de modo directo, como tales, en asociaciones simples, básicas, a veces esquemáticas en grado máximo. En ello difieren de las elaboraciones más o menos complejas de las esculturas con tablas ensambladas incluidas en los grupos anteriores. También en que la mayoría están supeditadas a un montaje concreto, próximo a la instalación.

Spies<sup>82</sup> dijo de ellas que *no se advierte ninguna orientación nueva*, y según esto, las vinculó a los hallazgos de la escultura cubista, en 1912. Al mismo tiempo, advirtió la equivalencia de los montajes con la *action painting* de Jackson Pollock. Es cierto que los planteamientos formales que estimó derivados de los prototipos cubistas y las características de los montajes, espontáneos, rápidos, intuitivos..., son dos cosas distintas y, en principio, compatibles; pero, esa ejecución espontánea, ajena a los planteamientos formales originarios, a las indagaciones de raíces cubistas, fue una novedad considerable en sí misma. Ésta no anuló la naturaleza de los ensamblajes; mas sí la condicionó y la matizó, ya que fue una de las referencias alternativas en la aplicación del sistema creativo de Picasso y por ello, uno de los factores decisivos en la indagación.

Una de las más antiguas es *Mujer llevando un niño*<sup>83</sup>, en Vallauris, en 1953.

<sup>82</sup> SPIES, W.: *La escultura... op. cit.*, págs. 296 y ss.

El *Centauro*<sup>84</sup>, que ensambló y pintó para la película de Clouzot, *Le Mystere de Picasso* (Niza, 1955), es significativo de cómo la celebración espontánea manifestó los principios monumentales de las formas esquemáticas. Éstas llegaron a la máxima expresión en *Las bañistas*<sup>85</sup> (Cannes, 1956).

Spies apreció en éstas una escena de baño en consonancia con Ingres y la tradición francesa. No es así, ni siquiera en el tema ¿Cómo se pueden equiparar un interior y un exterior? ¿Qué tiene que ver una escena de playa del siglo XX familiar y ociosa, con un baño femenino turco del XIX cargado de erotismo? Los esquemas compositivos responden a criterios distintos, en muchos casos tan ajenos que no son ni antagónicos, pues es imposible establecer contactos. Los géneros son incomparables y los planteamientos formales también. Estilísticamente no tienen un solo punto en común. Los recursos expresivos tampoco son equiparables. En definitiva, no hay indicios de ascendencia ninguna.

*Las bañistas* es un grupo escultórico complejo, formado por seis figuras de tamaño mayor del natural, que, como las grandes pinturas de la primera década de siglo (por ejemplo: *La familia de saltimbanquis* y *Las señoritas de Aviñón*) asumió estados de distintas aplicaciones del sistema asociados, que generaron una nueva referencia, punto de partida de la serie conjunta que culminó como estado final. En esa última aplicación, fundamental, definitiva, intervinieron dos referencias simultáneas: una formal, distinta en cada obra; la otra, técnica, y también determinante en la indagación, común a todas. Ésta proporcionó el nexo que dio coherencia al grupo.

Tanto el *Centauro* como *Las bañistas* son grupos de dimensiones monumentales, y en la vanguardia de la escultura internacional, debido al carácter plano de las composiciones y a la concepción de instalaciones (género que causó fortuna y cuya andadura iniciaron con criterios escultóricos incontestables), están configurados mediante superposiciones de tablas que, convenientemente colocadas, aluden a la silueta, inexistente, mas representada con el esquema que la supone. Equivalen a los recortes básicos de papel sin concesiones a los planos y los contraplanos, ni a las combinaciones de siluetas y hueco siluetas de las esculturas cubistas.

El fundamento sintético del procedimiento, implícito en las variaciones sobre el tema de *Las bañistas*<sup>86</sup> que dibujó entre septiembre y diciembre de 1956, conllevó el espíritu vanguardista que se manifestó en la asunción de las formas preexistentes aportadas por el aprovechamiento de materiales, como en las obras de objetos encontrados. Mediante el impulso lúdico, se acercó a la referencia elegida, casi siempre tomada de su obra anterior, esto en función del plano simple derivado de los recortes de papel. Tal es visible aún en la réplica en bronce del original en madera<sup>87</sup>.

<sup>83</sup> Colección Particular, tablas de madera y hoja de palmera pintada, 173 x 54 x 35 cm. WS 478.

<sup>84</sup> Colección Particular, madera pintada, 228'6 x 200'7 x 73'7 cm. WS 500.

<sup>85</sup> Staatsgalerie, Stuttgart. Tablas de madera ensambladas. La *Saltadora*, 264 cm. de altura; el *Hombre con las manos juntas*, 214 cm. de altura; el *Hombre-fuente*, 227 cm. de altura; el *Niño*, 136 cm. de altura; la *Mujer con los brazos abiertos*, 198 cm. de altura; y el *Muchacho*, 176 cm. de altura. WS 503 a 508.

<sup>86</sup> Z XVIII, 160 a 199.

La economía de medios -incluidas las aportaciones pictóricas- determinó la asunción de cálculos precisos para la configuración de cada figura y de decisiones espontáneas para la puesta en valor de las mismas.

De esas aplicaciones proceden numerosos estados que no se materializaron en el grupo escultórico, dibujos catalogados en varios *cahiers* fechados entre 1913 y 1956. Spies reconoció que no son dibujos preparatorios para esculturas o pinturas, sino motivos en sí, cuya naturaleza, empero, no explicó y se justifica como estados de la indagación formal sobre una misma referencia, o, en otros casos, como reproducciones de las esculturas, supeditadas a las posibilidades de los materiales disponibles. Esto -los dibujos de esculturas ya realizadas- fue infrecuente en Picasso, mas así lo hizo en otras esculturas de este grupo, tales *Muchacho*<sup>88</sup>, *Hombre I y II*<sup>89</sup>, *Hombre con jabalina*<sup>90</sup> y *Figura*<sup>91</sup> (Cannes, 1958).

#### 6. REPRODUCCIONES COLOSALES DE ORIGINALES DE LOS CINCO GRUPOS ANTERIORES.

Son las esculturas monumentales y colosales que tal y como estudió Sally Fairweather, proceden de la materialización a escala de originales de los cinco grupos anteriores, de 1958 a 1971. Picasso, ya anciano, contó para ello con la ayuda de un escultor de oficio, el noruego Carl Nesjar, que las reprodujo en hormigón la mayoría, o en acero corten. Dicha autora y, después, Werner Spies, determinaron con acierto, la relación entre los originales y las esculturas consecuentes. Carsten-Peter Warncke<sup>92</sup> las consideró con brillante lucidez, *el presente del pasado*.

En una interpretación superficial parece que esas esculturas no aportan nada nuevo, y así es desde la perspectiva del sistema creativo de Picasso, pues son réplicas de obras concebidas en otros materiales y en función de las inquietudes manifestadas por la creatividad técnica y formal de la cronología que les corresponde. Sin embargo, su aportación a la dimensión estética contemporánea fue excepcional, debido a las dimensiones colosales y al impacto que tienen, ya en la naturaleza ya en el paisaje urbano. Esa relación inédita, constituyó un colofón espectacular, que ofrece en espacios abiertos, unos íntimos, otros muy concurridos, el ser obra de la obra del artista más importante e influyente del siglo XX.

Los originales en cartón o papel recortado del primer grupo, planos simples animados por dibujos interiores que completan la información que define las formas (de los que ya habían surgido variantes y réplicas en planchas metálicas y tablas,

<sup>87</sup> Museo Picasso, París. WS 503 a 508; MPP 352 a 357.

<sup>88</sup> Colección Particular. Madera, 81 x 42 x 23 cm; bronce, 80 x 41 x 23 cm. Z XVIII; WS 509.

<sup>89</sup> Colecciones Particulares. Madera, 117 x 75'6 x 25'4 cm. WS 538. Madera y yeso, 57 x 19 x 11 cm; bronce, 56 x 19 x 11 cm. WS 541.

<sup>90</sup> Colección Particular. Madera y caña, 118 x 34 x 86 cm; bronce, 118 x 35 x 86 cm. Z XVIII, 250 y 251; WS 543.

<sup>91</sup> Colección Particular. Yeso y madera, 134 x 36 x 23 cm. WS 542.

<sup>92</sup> WARNCKE, C. P.: *Picasso*, Colonia, 1992, págs. 513-601.

aquéllas dibujadas o pintadas, éstas aserradas) originaron como consecuente inmediato de esta última posibilidad, los *grabados de hormigón* promovidos por Carl Nesjar, según los métodos de Erling Viksjö y Sverre Jystad. Picasso los proyectó con intenciones murales, por lo que se presentan como huecorrelieves sobre un plano.

Picasso y Carl Nesjar convinieron la realización de una prueba, que, resuelta satisfactoriamente, concluyó con el relieve, *Bañistas jugando a la pelota*<sup>93</sup>, en el vestíbulo del Palacio de Gobierno (Oslo, 1957). La escena de playa adquiere profundidad con la acción simultánea de los planos espaciales superpuestos, recurso pictórico propio, que ya había empleado en grandes composiciones como el *Telón de Parade* (1917). Los tres personajes, en representación de la unidad familiar con descendencia, proceden de aplicaciones diferentes, en las que se identifican estados relacionados con la instalación *Los bañistas*, de los que difieren por la movilidad propia del juego de pelota que practican.

Los originales de los demás grupos sirvieron para la creación de esculturas equivalentes mediante encofrados de cemento u otras piedras artificiales o planchas metálicas, tratadas del mismo modo que los papeles y los cartones. En el caso de los encofrados, Picasso y Carl Nesjar utilizaron materiales con los que matizaron las texturas con sutilidad y sobre todo, ejercieron un impacto directo en la órbita visual con gamas de colores combinados con elegante precisión, en concordancia con el impacto ambiental. Algunas sirvieron de soporte a grabados de hormigón, éstos complementarios, como los dibujos que animan los papeles y cartones recortados.

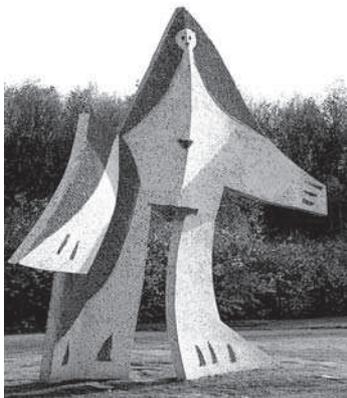
La primera fue *Cabeza de mujer*<sup>94</sup>, de tres metros y cinco centímetros de altura, erigida en una propiedad particular (1958). Spies la consideró procedente de uno de los originales titulados del mismo modo, *Cabeza de mujer* (Vallauris, 1957-1958). No es así. En realidad es una variante más, un estado concreto, único, en la aplicación del sistema creativo de Picasso que determinó el cuarto grupo, caracterizado por la configuración mediante planos y contraplanos de procedencia cubista. En ese sentido, esta escultura debería estudiarse en ese capítulo. Fue un caso excepcional, de cronología afín a los demás estados, y no como fue norma en este grupo, una réplica monumental de uno anterior convertido así en original de la nueva escultura colosal. El encofrado de hormigón y el acabado pictórico de las superficies, proporcionado por el tinte de los materiales, muy satisfactorios en la consecución de volúmenes planos y del orden colosal deseado, así como en la proyección visual de éstos, le descubrieron la vía de expresión que aprovechó con el propósito enunciado.

Pasados cuatro años de aquella primera experiencia con los encofrados de tamaño colosal, Picasso llegó a los cinco metros y cuarenta centímetros de altura con *Mujer con los brazos abiertos*<sup>95</sup> [13] (Saint Hilaire, 1962). Realizada con cemento y guijarros, fue la primera escultura en la que reprodujo a escala un original pre-

<sup>93</sup> WS 510.

<sup>94</sup> WS 493 A. Es un estado más de la serie WS 492; 493; 493 a; 494; 495; 640; 650; 651; 654.

<sup>95</sup> WS 639. Según WS 596 y 597.



**13.** PICASSO: *Mujer con los brazos abiertos*, Saint Hilarie, Essone, 1962.

**14.** PICASSO: *Relieves o grabados de hormigón*, Colegio Oficial de Arquitectos, Barcelona.

vio, con el mismo título, realizado en Cannes, en 1961.

Los siguientes relieves o *grabados de hormigón*, en la fachada y en el interior del Colegio Oficial de Arquitectos **[14]** (Barcelona, 1961-1962), experimentaron la misma tendencia hacia lo colosal. El de la fachada mide cuatro metros y veinticinco centímetros de altura por trece metros de largo. La composición, con figuras ecuestres seguidas de otras en pies, como procesiones de la Antigüedad, está resuelta con la linealidad de las esculturas que realizó con alambres a finales de los años veinte. La proyección horizontal reforzó el sentido de la marcha y aumentó la sensación de movimiento aportada por la soltura de los surcos, equivalentes a los trazos de lápiz sobre una hoja de papel. Los dos relieves interiores tienen dimensiones similares al de la fachada, tres metros y cuarenta centímetros por diez y ochenta y ocho.

El *grabado de hormigón* de mayores dimensiones es *Figura ecuestre*<sup>96</sup> (Chateau de Castille, en Rémoulins, en Gard, 1963). Mide cuatro metros y veinticinco centímetros por veinticinco metros. La composición, muy elaborada con líneas, rayados y sombreados determinados por la incidencia de arena de basalto negro inserta en los rebajes del cemento blanco que constituye el soporte, remiten a la configuración por planos y la bicromía de las pinturas, *Guernica* y *El osario* (1937).

En cuanto a las esculturas exentas, llegó a los tres metros con treinta y cuatro centímetros con *Pájaro*<sup>97</sup> (*Instituto tecnológico* de Cambridge, 1963), y a los cinco metros con otra escultura del mismo título, *Pájaro*<sup>98</sup> (*Vondelpark* de Ámsterdam, 1965). Son siluetas planas obtenidas con encofrados equivalentes a los recortes en

<sup>96</sup> WS 641.

<sup>97</sup> WS 646 y 646 A. Según WS 648 A.

<sup>98</sup> WS 648. Según WS 646 y 646 A.

papel del primer grupo, y como éste y los tres siguientes, con las superficies animadas por trazos, aquí los negativos debidos al *grabado en hormigón*, que sustituyeron al lápiz en consonancia con las siluetas y contra siluetas ensambladas en madera del tercero, en el que Picasso los interpretó con listones.

Algunas esculturas que proceden de originales de otros grupos mantienen relaciones con las anteriores en lo concierne a los medios de ejecución en la escala colosal en la que intervino Carl Nesjar. Una de las más importantes es *Figura*<sup>99</sup> (Licée Sud, en Marsella, 1965). El original pertenece al tercer grupo, caracterizado por la interacción de siluetas y contra siluetas, en ese caso, en el interior de un plano doblado en ángulo para proporcionarle estabilidad. La escultura, de seis metros de altura, mantuvo los principios, potenciados por los cambios de escala y materiales y la fuerza de las huecosiluetas en esas condiciones. La forma determinada por esas huecosiluetas acogidos en el interior del plano básico en ángulo, se configura recortada en negativo. El recorte de papel originó una figura de cemento delicada, pese a la altura y el volumen, por el sutil calado con el que se proyecta sobre el horizonte. Ofrecida a la inmensidad de éste, se presenta inmaterial, etérea, entregada a la participación de la masa aérea que la transita. El *grabado de hormigón* sobre las superficies determinadas por el encofrado fue un complemento que matizó cuestiones superficiales.

Lo mismo sucede con *Cabeza de mujer*<sup>100</sup> (Kristinehamn, en Suecia, 1965). Es una escultura de quince metros en la que reprodujo un original del cuarto grupo, el de los planos y contra planos de procedencia cubista sobre un alto vástago que presupone el cuello. El encofrado de hormigón permitió a Picasso, como en la anterior, realizar una escultura colosal con las propiedades de las que concibió en papel o cartón, y el denominado *grabado de hormigón*, sustituyó con idéntica intención a los trazos de lápiz.

La simplicidad y la monumentalidad proporcional confieren carácter al grupo escultórico, resuelto en el medio natural como una instalación, *Desayuno en la hierba*<sup>101</sup> (*Museo de Arte Moderno*, en Estocolmo, de 1965 a 1966). Está formado por cuatro esculturas entre los tres y los cuatro metros de altura, concebidas con cemento blanco y granito negro triturado, con los que obtuvo las siluetas y contra siluetas y los perfiles dibujados y los planos coloreados de los originales en cartón del tercer grupo.

La mayor de todas es *Cabeza*<sup>102</sup> (*Chicago Civic Center*, 1967), con la que llegó a los veinte metros de altura. Está realizada con acero corten y reproduce un original del tercer grupo, en cartón recortado, doblado y solapado con la ayuda de

<sup>99</sup> WS 649. Según WS 607 y 655.

<sup>100</sup> WS 651. Según WS 650.

<sup>101</sup> WS 652. Según WS 642.

<sup>102</sup> WS 653. Según un original en Colección Particular, cartón recortado, doblado y solapado, 29 x 14 cm, WS 638, 1. Otras variantes anteriores: Colección Particular, chapa recortada, doblada y solapada, 51 x 17 x 17 cm. WS 638, 2. Colección Particular, papel recortado, doblado y solapado, WS 643, 1 A. Colección Particular, papel de seda recortado, doblado, solapado y dibujado, 50 x 36 cm, WS 643, 1 B. Colección Particular, papel transparente recortado, doblado, solapado y dibujado, 110 x 76 cm, WS 643, 1 C. Colección Particular, hierro y chapa recortados, doblados y soldados, 105 x 70 x 48 cm, WS 643, 2 A. Instituto de Bellas Artes, Chicago, hierro y chapa recortados, doblados y soldados, 104'7 x 69'9 x 48'3 cm, WS 643, 2 B.

las soldaduras industriales, que ya había utilizado a menor escala en las esculturas en metal trabajado en frío de finales de la década de los años veinte. Las siluetas y las contra siluetas, reforzadas por planos de apoyo (tirantes o tensores de la procedencia indicada y aún de la escultura cubista tardía de la década anterior) le proporcionan un aspecto contundente apropiado para la altura de los edificios que la rodean, y a la vez, desmaterializado, aéreo, acorde con el espacio público que invade con su insólita ubicación. Las texturas y los colores correspondientes a la oxidación del metal contribuyen a la integración y aumentan su atractivo.

De ese año, 1967, es *Figura*<sup>103</sup> (*Museo de Israel*, en Jerusalén). Reproduce un original de la misma aplicación que comparte título en Marsella (1965). Está realizada con cemento blanco y guijarros claros, y, como aquélla, las siluetas y las contra siluetas asociadas al tercer grupo propuesto, recortan la figura en el aire con un sentido de la monumentalidad tan acusado como la aparente desmaterialización con la que lo logra.

Los últimos *grabados de hormigón* de dimensiones colosales son la *Escena de pesca* y la segunda interpretación de la *Escena de playa* del Palacio de Gobierno<sup>104</sup> (Oslo, de 1967 a 1969). La primera, en la fachada del edificio, mide ocho metros y veinte centímetros de altura por trece metros de longitud. La composición está dividida en dos partes o planos simultáneos, el de la izquierda del espectador con un pequeño barco en el agua, sobre un fondo neutro, cuya condición espacial, superior a los condicionantes visuales del horizonte insinúa un solo elemento, el sol; a la derecha, una red extendida con diversos pescados presentados en disposición frontal y con cierta economía de líneas. La *Escena de playa*, de tres por tres metros, repite la del año 1957 para el mismo lugar.

Una de las esculturas exentas más logradas es *Cabeza de mujer*<sup>105</sup> (*Parque Municipal* de Halmstad, en Suecia, 1970-1971). Tiene quince metros de altura y está realizada con cemento blanco y granito negro triturado matizado con el grabado de las superficies. El original para esta interpretación colosal fue una de sus esculturas planas más celebradas: *Mujer con sombrero*, del tercer grupo (Cannes, 1961). En ella destaca el equilibrio entre la acción de las siluetas y los hueco siluetas y, en consecuencia, la incidencia de los planos y los espacios vacíos determinados por sus contrarios. La figura, sólida y recia, contundente, monumental, y al mismo tiempo, ligera y sugestiva, abierta a las posibilidades de la percepción sensible, convierte a los planos y a los espacios vacíos que la configuran en elementos del volumen virtual que prevalece en la mente del espectador.

Singular por cuanto difiere de las restantes es *Cabeza de mujer*<sup>106</sup> (*Universidad de Princeton*, en Nueva Jersey, 1971). El original corresponde a un estado de una aplicación tardía acorde con los conceptos del cuarto grupo. Es por lo

<sup>103</sup> WS 656. Según WS 607, 2 A.

<sup>104</sup> WS 659. La *Escena de playa* del vestíbulo, según WS 510.

<sup>105</sup> WS 663. Según 579, 2 C.

<sup>106</sup> WS 664. según WS 637.



**15.** PICASSO: *cabeza de mujer, Haute-Savoie, 1991.*

tanto, una cabeza monumental configurada mediante planos y contraplanos de tradición cubista sobre un elevado cuello cilíndrico. El aspecto masivo inusual fue debido a la incidencia de inquietudes relacionadas con las modulaciones de los planos del segundo grupo, el más próximo a los recortes de papel iniciales. Los trazos modelados en superficie, como *churros* de barro añadidos, equivalen a la interpretación de las esculturas en madera del tercero y a los grabados en hormigón de las primeras obras de éste -el sexto- en los que complementaron a las siluetas y los hueco siluetas con la intención de los dibujos iniciales. La forma cerrada de la escultura final, de cuatro metros con setenta y cinco centímetros de altura, resulta muy distinta de las anteriores por la relativa superación del valor de los planos y la supresión de la intervención del vacío como elemento esencial de la configuración.

La última escultura que Picasso autorizó y dirigió fue *Mujer sentada*<sup>107</sup> (Gould Center, Rolling Meadows). Carl Nesjar realizó una réplica casi póstuma de la figura

<sup>107</sup> WS 652, b 1.

con el mismo título del grupo *Desayuno en la Hierba*, resuelto en dimensiones colosales (Estocolmo, entre 1965 y 1966), pues inició los trabajos en 1972 y los concluyó en 1974, casi un año después del fallecimiento del artista. Con ella llegó a los ocho metros y cincuenta y tres centímetros de altura. A título póstumo aún se realizaron réplicas de los originales de Picasso con el mismo procedimiento y la autorización de las instituciones propietarias de los mismos, la más destacada, *Cabeza de mujer*<sup>108</sup> [15] (Haute-Savoie, 1991).

---

<sup>108</sup> WS 493 b; según WS 493.