

PICASSO, LAS ESCULTURAS ENCICLOPÉDICAS EN BOISGELOUP, EN 1933 Y 1934

PICASSO, ENCYCLOPEDIA SCULPTURES IN BOISGELOUP,
IN 1933-1934

ANDRÉS LUQUE TERUEL*

RESUMEN: Uno de los métodos escultóricos más originales inventados por Picasso fue el que él mismo denominó enciclopédico, en el que la creatividad técnica procedió con una libertad inusitada, generando una vez más un nuevo espacio o fundamento de representación. A ello debe añadirse la dualidad creativa reconocible en el ámbito formal, por una parte, por la genial aportación de la sorprendente técnica con la que integró objetos reales en configuraciones modeladas en un grado determinado, siempre imprescindible, capaz de integrar densidades y texturas diversas reconocibles en su carácter original y dotadas de un nuevo sentido de la expresión en su nueva función; y, por otra parte, por determinados conjuntos compactos y sólidos visualmente en las réplicas vaciadas en bronce. Hasta ahora no se habían estudiado en su totalidad. El estudio pormenorizado de todas las esculturas enciclopédicas de este período de Picasso en Boisgeloup, comprendido entre 1933 y 1934, que aquí se ofrece por primera vez, sin exclusiones de ningún tipo, permite identificar el origen de los distintos recursos y dilucidar el orden de aparición con su alcance.

PALABRAS CLAVE: Picasso, escultura, vanguardias, figuración, escultura enciclopédica

ABSTRACT: One of the most original sculpture methods invented by Picasso was the one he named encyclopedic, in which the creative technique was used with an unexpected freedom giving birth, once again, to new representative space or creative foundation. Moreover, on the one hand, the creative duality acknowledgeable in the formal aspects, must be added, considering the genius contribution of the amazing technique, with which he integrated real objects in modelled configurations in a certain degree, always essential, capable of integrating diverse densities and textures recognizable in their original character and provided of a novel sense of expression in its new function. And on the other, for specific visually solid compact groupings in the bronze castings. Until now, they had not been fully studied. The detailed study of all Picasso's Boisgeloup encyclopedic sculptures of the period between 1933 and 1934, offered here for the

* Doctor en Historia del arte. Vicedecano de Estudiantes, Movilidad y Prácticas Externas de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, Universidad de Sevilla, Sevilla, España. Correo electrónico: luquete@us.es. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3807-9239>

first time, without exclusions of any kind, allows the identification of the origin of the different resources and elucidate the order of appearance with their determined scope.

KEYWORDS: Picasso, Sculpture, Avant-Garde, Figurative Art, Encyclopedic Sculpture

Recibido: 11.04.2021. Aceptado: 14.04.2022.

I. INTRODUCCIÓN: SIGNIFICADO DEL TÉRMINO. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

EL TÉRMINO de escultura enciclopédica fue acuñado por Werner Spies a partir de testimonios del propio Picasso (Brassaï, 1964, p. 173; Gilot y Lake, 1965, pp. 265-270). Denominó así a las que este realizó con una novedosa técnica mixta, inventada por él mismo, consistente en el ensamblaje de objetos y materiales reales con otros de factura propia, o, lo que fue más frecuente, en la inserción de aquellos en un conjunto modelado, por lo general con yeso, en el que adquieren otro significado visual (Spies, 1989, pp. 164-255). La denominación alude, pues, a la integración de distintos contenidos (formales), de origen natural o industrial, en una sola configuración, en la que mantienen los principios de identidad y, al mismo tiempo, siendo estos evidentes, experimentan una gran transformación una vez descontextualizados y en función de las nuevas relaciones visuales.

Numerosos autores se refirieron a este procedimiento y a las principales esculturas resultantes (Kahnweiler y Brassaï, 1948; Spies, 1971, 1989 y 2000), lo que no se ha hecho es un estudio pormenorizado de todas ellas, del grupo completo, sin seleccionarlas por su tamaño o posible calidad, y teniendo en cuenta la procedencia física y el orden cronológico exacto que les corresponde sin las aludidas omisiones. Por este motivo, desde el punto de vista metodológico es conveniente la revisión analítica que permita profundizar en el conocimiento del procedimiento y el conjunto de la producción.

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN: FUENTES DIRECTAS Y BIBLIOGRAFÍA

El estado de la cuestión es, en este caso, muy particular, debido a las aportaciones de Françoise Gilot (Gilot y Lake, 1965, pp. 270-280), que compartió la vida con Picasso en los años comprendidos entre 1943 y 1954, en los que este realizó las esculturas enciclopédicas y las configuradas con objetos

encontrados de mayor envergadura e importancia artística. Fue una fuente directa que aportó detalles concretos de la elaboración de muchas de estas esculturas. En un sentido amplio, Gilot distinguió los dos tipos de esculturas y precisó que cuando Picasso relacionó directamente los objetos entre sí, y no en función de su aportación al conjunto modelado, los denominó, como Marcel Duchamp, *ready made* (Gilot y Lake, 1965, p. 270). Con ello, es claro que Picasso consideró dos tipos de esculturas distintas en función del proceso de realización de las mismas y del grado de aportación de la parte modelada, muy importante en las enciclopédicas; e incluso puede decirse que distinguió entre esculturas concebidas como tales gracias al peso específico del modelado en la configuración y otra clase de objetos artísticos, resueltos mediante ensamblajes y sin intervención alguna de los procedimientos escultóricos establecidos, lo que no quiere decir que no sean auténticas esculturas para la mentalidad moderna y vanguardista de la época, pues ese ensamblaje tuvo tal carácter, a diferencia del *ready made* de Marcel Duchamp, que rara vez aspiró a ello.

Roland Penrose (1982) buscó el origen de este nuevo tipo de escultura y planteó su importancia como antecedente directo de los armazones de las modeladas en Boisgeloup y la evolución a partir de estas en distintos sentidos: incorporando objetos reales o vaciados sobre o junto a partes modeladas, en lo que constituiría la línea enciclopédica, y, de modo simultáneo y alternativo, con el ensamblaje de objetos reales entre sí y con la nueva técnica de modelado y vaciado con el original fresco (pp. 271-273). De ese modo, relacionó, con rigor y acierto, tres tipos de esculturas distintas por su naturaleza, las obtenidas directamente de vaciados de objetos reales; las vaciadas sobre originales frescos; y las enciclopédicas que aquí tratamos. Los tres procedimientos, simultáneos, o casi, serían consecuencia de las indagaciones técnicas a partir del nuevo modelado de Picasso en Boisgeloup, ya naturalista, ya orgánico o inorgánico, ya constructivo, coetáneo y alternativo al origen de todos ellos.

Con esos estimables antecedentes, fundamentales para cualquier estudio posterior, el primero específico de las esculturas enciclopédicas de Picasso correspondió a Werner Spies (1971, 1989 y 2000). Este último las expuso como consecuencia de un largo proceso, que pasó por la incorporación de texturas vaciadas de objetos reales en los originales modelados, entre las que citó *Gallo III*, *Mujer con hojas*, *Mujer acodada* y *Busto de hombre barbado*, en Boisgeloup, en 1933 y 1934; la incorporación de objetos diversos con intereses formales, en las que, por su tamaño, denominó obras menores, como la *Venus del gas*, en París, desde 1935 a 1945; las primeras

obras en gran formato, entre ellas *Mujer con naranja*, en París, en torno a 1940; las esculturas con maniquíes, comunes a las modeladas y vaciadas con los moldes en fresco, caso de *Mujer con vestido largo*, en París, en 1941 y 1942, que equiparó con el *Hombre del cordero*; las esculturas que integran elementos o proceden de las técnicas de la cerámica, como *Mujer embarazada*, en Vallauris, en 1950; y, por último, y una vez ensamblado y vaciado el original de *Cabeza de toro*, escultura realizada exclusivamente con objetos encontrados, en 1942, los originales a los que denominó de modo específico así, esto es, *Mujer con cochecito*, *Niña saltando la comba*, *Mandrill con cría* y *Cabra*, y a los que, aun con esa identidad, se refirió como esculturas pintadas, en las series, *La grulla*, *Mujer leyendo* y *Bodegones* (Spies, 1989, pp. 250-251 y 256).

A partir de ahí las esculturas enciclopédicas fueron reconocidas en múltiples estudios sobre la obra de Picasso; aunque no siempre bajo la denominación original aportada por Werner Spies según dedujo de las explicaciones dadas por el propio artista. Ingo F. Walter (1980) distinguió dos tipos de esculturas enciclopédicas, aunque no las denominó así, las que insertan los objetos con sus propiedades naturales intactas, sin modificaciones, en un nuevo sistema de relaciones que determina la identidad de la nueva obra, por ejemplo, *Mujer con cochecito*; y las que lo asumen como una parte de la configuración, en la que se integran como elementos concretos cuyos valores visuales quedan alterados por las características del modelado predominante, caso de las famosas *Cabra* y *Mandrill con cría* (pp. 48-49).

Carsten-Peter Warncke planteó el estudio de las esculturas con objetos encontrados, las enciclopédicas (que no denominó así), y las modeladas de esta época, de modo conjunto y en función de las características formales comunes. En ello coincidió con Werner Spies, a quien reconoció el valor de sus propuestas, e Ingo F. Walter, aportando nuevas e interesantes reflexiones con las que amplió los modos de verlo. Carsten-Peter Warncke (1992) consideró que, en todos los casos, las diferencias y las novedades proporcionadas por la creatividad técnica estuvieron supeditadas a la creatividad formal (pp. 482-485). Según esto, hubo un principio rector, una búsqueda premeditada de la transformación de las formas, común a la *Cabeza de toro* y a *Mandrill con cría* (la denominó *La mona con su cría*) y, por extensión, a las obras siguientes a esta. Llegado a ese punto, encontró diferencias insalvables entre la manipulación de los objetos con los que Marcel Duchamp se opuso al arte y la integración de estos en las configuraciones figurativas de Picasso. Para Carsten-Peter Warncke, tal finalidad prevaleció con dos variantes, caracterizadas por la ocurrencia espontánea a simple vista del

objeto y por el procedimiento inverso con la búsqueda de objetos y materiales adecuados para dar forma a una cuidada planificación (Warncke, 1992, p. 487); en cualquier caso, rigió en todo momento el planteamiento de la forma visual, común a las pinturas.

Victoria Combalía estudió las analogías y los paralelismos técnicos y formales que se podrían deducir de ciertas obras de Picasso y Joan Miró, con independencia de los géneros e incluso de los estilos. Entre ellos, trató las esculturas vaciadas sobre originales realizados con objetos encontrados; por cierto, los de Joan Miró resueltos con la técnica inventada por Picasso y muy posteriores a los de este, eso sí, con criterios formales y estilísticos muy distintos y realmente creativos. Victoria Combalía (1998) distinguió dos procedimientos distintos, el del *objet trouvé* (objeto encontrado), vaciado tal cual; y el del *assemblage de objets trouvés* (ensamblaje de objetos encontrados) (pp. 99-101).

Christine Piot (2000) insistió en el diálogo entre estas esculturas y las pinturas de la época a través de la inserción y el doble significado de los objetos (pp. 380-393), metodología iniciada por Roland Penrose y continuada por Werner Spies. No las denominó enciclopédicas, como este, y tampoco planteó el origen y la evolución del método plástico, tan particular (Luque Teruel, 2005, pp. 199-217), su aportación consistió en la identificación de los objetos ambivalentes de las principales esculturas, *Mandrill con cría* (la tituló *Mona con cría*), *Niña saltando la comba*, *Cabra*, *Mujer con cochecito*, *La grulla*, *Mujer leyendo* (la citó como *La lectura*) y *Mujer embarazada*, y la equiparación de los objetos ambivalentes con las formas dobles de las pinturas coetáneas, en la línea iniciada por Carsten-Peter Warncke.

III. EXPLICACIÓN DEL PROCESO ENCICLOPÉDICO

Resumiendo la cuestión, Picasso, que no explicó la naturaleza de sus esculturas, ni desde el punto de vista de la génesis formal, ni desde el de las relaciones establecidas entre las obras en los distintos géneros procedentes de las variantes de cada aplicación de su sistema (Luque Teruel, 2005 y 2007a), dejó, empero, muy clara la supremacía de la creatividad en la esfera formal, fundamentada en el juego visual establecido por los objetos que transforman y, a la vez, mantienen la identidad. Eso descarta la equiparación de las esculturas enciclopédicas con los *ready mades* de Marcel Duchamp, propuesta por Françoise Gilot, y desmentida por Carsten-Peter Warncke. Picasso no las denominó de ese modo en público, sí lo hizo en el ámbito

privado, como desveló la autora citada, habría que interpretarlo como una respuesta irónica a tal negación de la creación artística.

Roland Penrose fue el primero que se interesó en la importancia de las estructuras como elemento común en la definición de un extenso número de esculturas, resueltas con una gran diversidad de procedimientos técnicos. Werner Spies dio nombre a la intención reconocida por el propio Picasso y, con ello, la explicación implícita del proceso creativo y la relación de las esculturas enciclopédicas con las coetáneas resueltas con otros criterios, unas veces el ensamblaje de objetos encontrados; otras, los procedimientos cerámicos o las nuevas técnicas de modelado que, en muchos casos, presentan soluciones comunes.

Es cierto que Picasso valoró sobre todo el desarrollo formal consecuente de la aplicación de su sistema, como ya se vio en tantos casos y épocas; y que este siempre fue superior a los géneros, las técnicas como tales y de representación, y los estilos; no obstante, también lo es que la creatividad técnica fue un componente fundamental en tales aplicaciones, y que, en numerosas ocasiones, se convirtió en una parte substancial de ese sistema creativo (Luque Teruel, 1997, pp. 11-21). Por ello, las esculturas enciclopédicas y las de objetos encontrados forman un conjunto superior, derivado de las modeladas y la relación con estas de los vaciados de elementos reales y objetos, en Boisgeloup (Luque Teruel, 2007a pp. 95-121). En ese campo formal tienen un territorio propio, definido por los caracteres técnicos que las distinguen entre sí, y en este se sitúa la esfera en la que significan (Smith, 1969, pp. 205-215). El estudio es posible desde ambas perspectivas, por la preponderancia de la creatividad formal y cuanto tienen en común; y por las connotaciones expresivas proporcionadas por la creatividad técnica. En cada caso, es necesario contemplar las aportaciones deducidas por la otra vía.

Werner Spies lo tuvo en cuenta y estableció los horizontes del largo proceso, como siempre, y, quizá, más que nunca, debido a las continuas aplicaciones de su sistema en la doble esfera de la creatividad técnica y la identidad de las formas a través de la transformación de sus cualidades plásticas. A partir de ahí, Carsten-Peter Warncke profundizó en los valores formales comunes a las esculturas debidas a los distintos procedimientos, con lo que, en cierto sentido, minimizó los matices aportados por estos, una vez que planteó la supremacía de las claves visuales comunes a la pintura. Como siempre, se acercó tanto a la naturaleza del sistema creativo de Picasso, aunque no lo enunciase, que prácticamente lo prefiguró con la profundidad intelectual de sus reflexiones. La precisión de Victoria Combalía,

el distinto alcance que asignó a las esculturas vaciadas sobre objetos reales que, en tanto que tales, mantienen la identidad original, y a las que obtuvo de los ensamblajes de otros, alterados en la nueva relación, indica el camino complementario necesario para la correcta comprensión de estas.

El proceso fue amplio, complejo y difícil en cuanto a las relaciones establecidas entre las aplicaciones simultáneas del sistema creativo de Picasso y la intervención en este de diversos géneros y, dentro del escultórico, de varios procedimientos con la consecuente implicación de la creatividad técnica en sentidos muy distintos entre sí (Barr, 1936, pp. 15-35; Luque Teruel, 2012, pp. 407-428). Parece claro que el origen de las esculturas enciclopédicas se explica en la evolución plástica propia (Luque Teruel, 2011b, pp. 465-490). Picasso procedió siempre así, en todas las épocas y géneros estudiados hasta este momento. No hay ninguna duda o indicio alguno que indique otra posibilidad.

Convenido todo esto, es necesaria la reflexión sobre un aspecto determinado. Si la aplicación del sistema creativo de Picasso implicó la propuesta de referencias cuyas cualidades originales motivaron el sentido de las variaciones, y en ese proceso las técnicas tuvieron una incidencia destacada como alternativas, por los mismos motivos se podría pensar que estas también procedieron de referencias concretas que motivaron las indagaciones. De ese modo, la creatividad técnica se explicaría con un mecanismo análogo a la formal, fundamental para el aprovechamiento de ambas en una misma aplicación.

Habría que buscar un posible antecedente, alguna técnica o recurso del que pudiese deducirse un proceso como este. Hay que tener en cuenta que ningún escultor activo en París había trabajado hasta ese momento con un procedimiento parecido o, al menos, que contuviese los principios necesarios para que Picasso llegase desde este a su radical innovación. Desde el siglo XIX, toda la escultura francesa había rechazado el vaciado de objetos reales, recordemos incluso la grave acusación vertida contra Rodin, y hasta entonces nadie, en ninguna parte, había concebido originales con la independencia plástica de estos respecto de las réplicas en bronce con el sentido de Picasso en estas esculturas enciclopédicas. Nada parecido puede verse tampoco en los jóvenes escultores españoles con los que se relacionó antes de instalarse en París, como el malagueño Francisco Palma y el catalán José Cardona, de los que nos dejó sendos dibujos. El único escultor que había integrado objetos reales en sus estatuas sin disimulo alguno, como elemento propio de un procedimiento mixto capaz de integrar la realidad en la obra vaciada en bronce, fue el sevillano Antonio Susillo, relacionado

con el círculo familiar que Picasso vivió de niño en Málaga a través de la segunda boda del primero, con la malagueña María Luisa Huelin, a inicios de la última década del siglo XIX (Blázquez, 1989, pp. 112-113). Es cierto que en forma y estilo la escultura de Picasso no tiene nada que ver con la de Antonio Susillo; como también lo es que ese procedimiento escultórico mixto con el que integró elementos reales en un conjunto modelado y vaciado en bronce antecede a su escultura enciclopédica y que debido a lo expuesto pudo haberlo conocido en ese entorno familiar (Luque Teruel, 2015, pp. 289-306).

Hay, por supuesto, una gran diferencia en el procedimiento o método de Picasso, pues este descontextualizó y cambió la identidad de los objetos integrados, mientras que Antonio Susillo se limitó a incluirlos en la composición asumiendo su identidad original. No solo no es lo mismo, sino que esa circunstancia transformó por completo el concepto escultórico y la carga de sentido plástico de la configuración. Es la gran diferencia que hay entre la vanguardia contemporánea y el criterio de emulación decimonónico que mantuvo aquel. Nadie debe deducir que aquí proponemos una influencia por parte del primero; aunque debe tenerse en cuenta el antecedente remoto de un procedimiento que, en cualquier caso, Picasso trascendió con otros propósitos y para hacer un tipo de escultura vanguardista muy distinta.

El impacto de la técnica de vaciado de objetos reales como complementos de una obra modelada lo recibiría en edad infantil. Esto no es un inconveniente, pues Picasso retomó en numerosas ocasiones modelos, temas y variaciones de época anteriores, muchas muy alejadas en el tiempo. Un ejemplo, claro, es el *Mandrill con cría*, que ya aparece en una pintura de la época rosa¹. La primera muestra de ese impacto infantil sería el proyecto de escultura titulado *La Torre de Hércules*, realizado en La Coruña, en 1894, concebido mediante la unión de un objeto real, un plato, y otro creado con un molde, una torre de caramelo (Bonet, 1997, pp. 15-26). Se podría objetar el carácter de juego, entendido este desde la perspectiva de un niño; mas no debería olvidarse tampoco los dibujos y pinturas que ya realizaba por esas fechas, que poco tienen de infantil. La falta de continuidad, desde aquel dibujo hasta que realizó las esculturas enciclopédicas y las vaciadas sobre objetos encontrados, pasadas casi cuatro décadas, tampoco sería un problema, pues ahí está el caso del modelo antes citado (Luque Teruel, 2014, pp. 187-205).

¹ Museo de Arte de Baltimore. Técnica mixta con pluma, tinta negra y acuarela sobre papel vitela blanco, 50'2 x 32'5 cm. Christian Zervos (Z) 22, 162; Pierre Daix y Georges Boudelle (D-B), D.XII.1; Josep Palau (P) 1060.

Puede que solo fuese una casualidad, lo cierto es que la coincidencia entre el nuevo procedimiento de Picasso y la antigua técnica de Antonio Susillo se da al margen de los distintos conceptos escultóricos y los estilos de cada uno, tan dispares; y que, siendo así, y compartiendo contexto, aun cuando fuese ocasionalmente y en circunstancias distintas, insalvables en cuanto a la diferencia de edad, supone un indicio significativo. La primera vez que Picasso insertó un objeto real en una escultura modelada fue en el *Vaso de ajenjo*, del año 1914, y lo hizo del mismo modo, dejándolo ver en su realidad física y en la condición de uso originaria, como una parte identificable de la configuración, cuyo objetivo es aportar una nota de realidad superior. Al margen de ello no hay ninguna otra conexión, ni la mínima posibilidad de relacionar a los dos escultores desde un punto de vista creativo; mas la coincidencia en el proceso es significativa y, al menos, debe tenerse en cuenta.

Otra opción sería considerar la posible ascendencia de los ensamblajes cubistas que el mismo Picasso había propuesto y desarrollado en la segunda década del siglo XX (Kahnweiler, 1946 y 1995, pp. 434-437; Daix y Rosselet, 1979, pp. 151-155; Daix, 1982, pp. 43-47; Read, 1964 pp. 59-65). En ese caso, habría que dilucidar su origen y plantear la relación con los papeles recortados de aquellas esculturas ensambladas con maderas que a veces incluían objetos reales (Luque Teruel, 2007b, pp. 309-366), e incluso la ascendencia que tuvieron en Vladimir Tatlin y, por lo tanto, en el origen del movimiento constructivista, con cuanto esto pudiera suponer, y, por extensión, con las esculturas derivadas o relacionadas que realizó solapando cartones o finas planchas y recortes metálicos en la misma época y, de modo muy concreto y antes que nada, con las versiones pintadas del *Vaso de ajenjo* (Warncke, 1992, p. 232), en el que incluyó un cuerpo modelado con yeso y por primera vez un objeto real. De ese modo, las esculturas enciclopédicas de Picasso encajarían perfectamente en la tradición vanguardista francesa (Golding, 1968, pp. 25-31); no obstante, hay un inconveniente que lo pone en duda una vez aplicamos criterios de demarcación para los distintos procedimientos enunciados, pues aquellos ensamblajes están montados mediante piezas relacionadas (Ganteführer-Trier, 2008, p. 8), pudiéramos decir que son obras construidas con una lógica casi tectónica, mientras que estas esculturas enciclopédicas están concebidas sobre una estructura interna firme que recibe el peso de la materia modelada por informe que sea y los objetos que insertos le proporcionan significado, como las esculturas modeladas, esto es, de un modo plástico (Luque Teruel, 2011a pp. 213-247). La diferencia entre la naturaleza constructiva y la plástica, insalvable en cuanto a los me-

canismos de los respectivos procesos, y casi en lo que refiere a la proyección creativa, induce a considerar orígenes y desarrollos distintos.

El inicio de la escultura enciclopédica de Picasso, en Boisgeloup, en 1933 y 1934, determinó la evolución de su actividad como escultor, y no solo en ese sentido, que veremos de modo específico, también en cuanto fue la causa que lo llevó a otros procedimientos a los que sacó tanto partido como a este. En nada de ello tiene ya ninguna relación con la hipotética conexión con el procedimiento de Antonio Susillo. Como quedó expuesto, el primer objeto real en una escultura de Picasso fue la pala o cuchara del *Vaso de absenta*, en 1914, mas esta, igual que los objetos industriales ensamblados en los bodegones cubistas de 1914 y 1915, conservó su condición en la composición. No fue hasta las esculturas en hierro forjado, *Cabeza de hombre* y *Cabeza de mujer*, entre 1929 y 1930, cuando Picasso introdujo los objetos reales con un doble sentido o significado visual, como tal y en relación con su participación en el conjunto.

Las dos posibilidades se dieron en las esculturas enciclopédicas que, sin embargo, presentan otras novedades: la integración de las piezas reales mediante el modelado en yeso o en barro que propicia el conjunto; la trascripción de las propiedades del objeto real con un efecto preestablecido en las réplicas fundidas en bronce; y la distinta lectura de los originales, que son esculturas únicas con unos valores táctiles y visuales de riqueza incomparable, y de las réplicas en bronce, de aspecto unitario que absorbe las cualidades individuales de cada objeto. Las dos primeras condiciones expuestas, de las que depende la tercera, consecuente, generaron los procedimientos aludidos.

Obras como *Busto de hombre barbudo*, *Mujer acodada* y *Mujer con follaje*, iniciaron la producción enciclopédica e incentivaron el nuevo modo de modelar y vaciar los moldes con los que creó *Cabeza de muerto* y *El hombre del cordero*, y el montaje de los ensamblajes de objetos encontrados cuya máxima expresión es *Cabeza de toro*. Esas dos opciones extremas derivadas o consecuencia de las primeras esculturas enciclopédicas, de 1933 y 1934, lo ocuparon entre 1935 y 1943. Picasso no trabajó con el procedimiento enciclopédico durante los ocho años comprendidos entre 1935 y 1942, que retomó en 1943, una vez hubo sacado provecho por separado a los principios implícitos aludidos.

La aplicación del sistema creativo de Picasso es más compleja que en los dos casos derivados estudiados. La reflexión y la planificación exhaustiva, y la intuición libre y espontánea encontraron en estas esculturas un equilibrio máximo, que pasa desapercibido a simple vista, en buena medida por la grandeza con la que se complementan y sirven mutuamente.

IV. EL SENTIDO IRÓNICO DE UNA DE LAS PRIMERAS ESCULTURAS ENCICLOPÉDICAS, *CABEZA CON CASCO*, 1933

La primera escultura en la que Picasso introdujo un elemento ajeno al modelado como parte del original sobre el que dispondría las tareas de vaciado para la obtención de réplicas en bronce fue *Gallo III* (Spies, 2000, p. 401), en la que las hojas vegetales sobre el yeso aportaron las texturas naturales y orgánicas al bronce definitivo. No es todavía una escultura enciclopédica en el sentido pleno, pues en ella impera el modelado y tales texturas son todavía una forma de organicismo equiparable a las de las abstracciones orgánicas y las bioformas que trabajó entre 1927 y 1933.



Lám. 1. Picasso, *Cabeza con casco*, Boisgeloup, 1933. Las esculturas modeladas y los vaciados de objetos reales posibilitaron la invención del método enciclopédico. Fotografía: Werner Spies, 2000, p. 196.

Quizás, la primera escultura enciclopédica en el sentido estricto del método fuese *Cabeza con casco*² (Spies, 2000, p. 136), en Boisgeloup, en 1933. Fue el primero de una amplia serie de originales modelados con yeso y con objetos reales insertos que, y esto es muy importante, funcionan, a la vez, de un modo plástico como los ejemplares fundidos en bronce, y con distinto sentido, pues lo que en ellos es presencia física del objeto con doble significado visual y valores policromos parejos a los táctiles, en las réplicas es trasunto de la realidad y unidad visual. Desde el punto de vista formal, la estructura es análoga a la de las últimas modeladas en Boisgeloup, incluida la nariz-frente abultada. La amplitud de las formas anatómicas deriva de las *Cabezas de María Teresa Walter* y *Dama Oferente* (Spies, 2000, pp. 128-133 y 135), y, como en esta, insertó un objeto real, un casco que remite a los guerreros de la Antigüedad. La diferencia con la escultura modelada, otro de los antecedentes de las enciclopédicas, está en el protagonismo de este, que no es un complemento, un objeto que se ofrece, ajeno a la configuración física de la estatua de tamaño monumental, sino una parte importante de la misma.

El desarrollo anatómico concuerda con las deformaciones orgánicas de principios de los años treinta en Boisgeloup; el casco indica la acción o la intervención simultánea de otra referencia, el motivo procedente del arte griego clásico. Es el vaciado de un objeto real, ofrecido como tal. No cambia de significado ni aporta otro sentido distinto al que le corresponde por naturaleza, como sucederá en la evolución de la escultura enciclopédica, lo cual es indicativo de un interés inicial distinto. La conjunción de los dos procedimientos unificó el sentido visual de las aportaciones: espontánea, deforme, irónica, la del modelado; objetiva, directa, real, la del complemento.

V. NUEVOS MATERIALES Y CAMBIO DE IDENTIDAD, *BUSTO DE HOMBRE BARBUDO*, 1933

Picasso definió muy pronto el nuevo método, y, una vez conseguido esto, encontró un medio especialmente válido para las variaciones técnicas y formales. En el *Busto de hombre barbudo*³ (Spies, 2000, c. 152 II), en Bois-

² Museo de Arte Moderno, Nueva York, original en yeso, metal y piedra, 123 x 70 cm. Colección Particular, ejemplar único en bronce, 121 x 69 x 29 cm. Kahnweiler y Brassai (KB) 76 y 77; Werner Spies (WS) 136.

³ Museo Picasso, París, original con yeso, ladrillos y diversos materiales, 85'5 x 47 x 31 cm. KB 169; WS 152 I; MPP 312. Museo Picasso, París, ejemplar único en bronce, fundido el día veintiuno de mayo de 1981, con sello de fundición: F.C. MNP épreuve unique Succession Picasso. WS 152 II; MPP 1980-113.

geloup, en 1933, utilizó por primera vez el yeso como elemento integrador de los valores específicos aportados por los materiales incorporados al original.



Lám. 2. Picasso, Busto de hombre barbudo, Boisgeloup, 1933. Fotografía: Werner Spies, 2000, p. 201. El procedimiento enciclopédico, inventado por Picasso, consiste en una creativa técnica mixta, en la que el ensamblaje de objetos reales y materiales diversos en una estructura supeditada a la intervención del modelado como elemento integrador definitivo, proporciona una versatilidad formal, riqueza de texturas y cromatismo visual, inéditos en la historia de la escultura.

La base ajustada a los límites de una estructura, base o alma, con forma cúbica, muy irregular, sobre todo en el lateral y el margen inferior izquierdo de la escultura, está formada por un cartón o plástico plegado, que aporta la textura calada y uniforme y posibilita la depresión central, una profunda oquedad con la que determina el potente claroscuro de la base desde la perspectiva frontal. El yeso, modelado de modo espontáneo, irregular e informal, rodea el ladrillo vertical que forma el cuello. Sobre este se sitúa el otro ladrillo, invertido, apoyado en horizontal. Tiene los rasgos faciales grabados en superficie. La barba, modelada, como el pelo, que cae por el lado izquierdo de la escultura, de modo parecido a los últimos estados modelados de la *Cabeza de María Teresa Walter* (Spies, 2000, c. 131-133), propicia hábiles transiciones y completan la figuración.

VI. LA FIGURA COMPLETA, *MUJER ACODADA*, 1933

Picasso afrontó pronto el reto de la figura enciclopédica completa y el resultado, *Mujer acodada*⁴ (Spies, 2000, c. 153 II), fue muy satisfactorio.

El cuerpo está concebido mediante la superposición de dos cartones rectangulares e invertidos sobre una base cúbica e irregular en el tratamiento de las superficies. Los cartones apoyan en los laterales de menor extensión, y ambos están desplegados y siguen un ritmo curvilíneo propiciado por el desplazamiento de las unidades hacia la izquierda de la escultura y la inmediata corrección de cada alzado en sentido contrario. Se distinguen por la distinta disposición de la materia, pues el primer cartón presenta canaladura vertical; y el segundo, horizontal, dividida en dos por un pliegue horizontal y escalonado en la zona central, y, de nuevo en otras dos mitades, por el eje proporcionado por un pliegue vertical en la parte superior.

⁴ Colección Particular, original con yeso, cartones y diversos materiales, 64 x 35 x 39 cm. WS 153 I. Museo Picasso, París, ejemplar único en bronce, 62 x 42'5 x 28'9 cm. KB 185; WS 153 II; MPP 313.



Lám. 3. Picasso, *Mujer acodada*, Boisgeloup, 1933. Fotografía: Werner Spies, 2000, 204. Las superposiciones de cartones, con sus texturas originales, y la mediación de los elementos físicos modelados, orgánicos y casi abstractos, determinan el carácter inédito de la figuración.

La parte superior del torso, o, de modo más concreto, el busto con los brazos, está modelado con el sentido orgánico de las esculturas más avanzadas e informales de Boisgeloup. Los pechos, poco o nada detallados, irregulares, desplazados entre sí, aunque con un orden lógico respecto de la constitución física, transmiten ese gusto por los atributos femeninos habitual en cualquier época de Picasso. El brazo derecho cae, extendido, enmarcando el costado correspondiente. El relax compensa la inclinación de las formas

orgánicas del cuerpo hacia el interior. El brazo izquierdo descansa, acodado, en un pilar lateral, formado por una doble superposición de cartones sin accidentes superficiales, por eso, liso y animado por algunas adiciones intencionadas de yeso. La inclinación de ese soporte hacia la derecha, que es la parte interior de la escultura, compensa por completo los empujes de la unidad anterior, en sentido contrario.

El equilibrio de la composición y las líneas rectoras de los desplazamientos, recuerdan los contrapostos griegos clásicos, superados con dos conceptos implícitos, la abstracción orgánica de los elementos reales ensamblados en el original y la estilización de las formas resultantes con ese ensamblaje. La elevación del cuello, esbelto, elegante, permite que la mano izquierda sostenga la cabeza sobre un espacio triangular en hueco, producido por los perfiles interiores de ese brazo. La cabeza remite a las simplificaciones de *Posible cabeza en relieve de María Teresa Walter VI y VII* (Spies, 2000, c. 129-130).

La postura, desenfadada, trivial, asume la condición sensual de la mujer parcialmente vestida, o medio desnuda, si quiere verse así, pues los cartones desplegados de la zona frontal aluden al vestido, que no cubre la parte superior del torso, en la que los pechos quedan descubiertos. Picasso representó la figura, la forma femenina; una acción, mediante la postura informal; y una condición, la erótica de la mujer que se presenta desinhibida, relajada, segura y satisfecha de sí misma. El proceso de síntesis de la forma, la acción y la condición, y el modo de hacerlo integrados y al servicio de los distintos alcances de la configuración, determinaron un nuevo modo de hacer escultura, moderno y eficaz como medio de comunicación.

VII. EL APROVECHAMIENTO DE LOS PRIMEROS VACIADOS DE OBJETOS REALES, *MUJER*, 1933

Las primeras esculturas enciclopédicas de Picasso, de una gran riqueza plástica y con grandes posibilidades expresivas, presentan variantes muy significativas en cuanto a la identidad y las cualidades expresivas de los materiales empleados en el ensamblaje de los originales.

La singularidad de *Mujer*⁵ (Spies, 2000, c. 151 I) es evidente. El cuerpo, informe, está conseguido mediante un vaciado con yeso sobre un papel arrugado cuya disposición, abierta, irregular y difusa en cuanto a las di-

⁵ Museo Picasso, París, original con yeso, un ladrillo y cascabeles, 70 x 29 x 15 cm. KB 167; WS 151 I; MPP 311. Museo Picasso, París, ejemplar único en bronce, fundido el día 12 de junio de 1981, con sello de fundición: Succession Picasso MNP épreuve unique. WS 151 II; MPP 1980-112.

recciones de los pliegues, asume el efecto de un pliegue central, solapado, de modo que el vaciado transcribe dos líneas verticales y en disposición campaniforme, alusivas a las piernas que, unidas y desplazada la resultante hacia la derecha de la escultura, para articular el eje del alzado, proporcionan la que remite al torso con ligeras matizaciones laterales para los brazos. El informalismo es pleno, pues tales líneas no representan nada de modo directo y se confunden entre la multitud de pliegues, menudos y desordenados, que ocupan toda la superficie. La analogía con la escultura vaciada sobre un objeto real, titulada *Papel arrugado I* (o *Montaña I*) (Spies, 2000, c. 245), es plena. Las variantes de la composición son mínimas en comparación con las coincidencias en el tratamiento del papel original y la técnica de vaciado y la consiguiente reproducción de la materia.



Lám. 4. Picasso, *Mujer, Boisgeloup*, 1933. Una de las características fundamentales del procedimiento es la capacidad para reproducir las distintas densidades y las propiedades táctiles de los materiales. Fotografía: Werner Spies, 2000, p. 200.

La inserción en un ensamblaje en el que intervienen otros objetos, relacionados entre sí, marca las diferencias. Los dos cascabeles situados en el torso y desplazados de los ejes –el lineal desdoblado de los pliegues y el horizontal constituido por ellos mismos–, aportan volúmenes esféricos divididos por las incisiones circulares de la zona central y texturas firmes, tensas y brillantes, equivalentes a los pechos femeninos. No completan una composición figurativa, todo lo contrario, proponen una relación abstracta, que, paradójicamente, adquiere sentido por equivalencia con la definición física. Esto es debido a la acción del ladrillo invertido que remata la configuración, en una clara representación de la cabeza. El sentido figurativo lo completa la cara, formada con cuatro pegotes de yeso en doble eje sobre el lado frontal del ladrillo, más voluminosos los laterales, que aluden a los ojos, y, en sentido decreciente, el superior, en lugar de la nariz, y el inferior, como si fuese la boca. El vaciado y la fundición en bronce unifican los volúmenes, que mantienen las propiedades físicas de los objetos, transmitidas como densidades y texturas en la composición. El contraste entre estas y las aportaciones sucesivas a la insinuación de la forma, apenas representada, fundamentan la creación.

VIII. LAS ADICIONES SUPERPUESTAS DE *CABEZA FEMENINA I*, 1934

La obra titulada *Cabeza femenina I*⁶ (Spies, 2000, c. 235 A) apareció publicada en los *Cahiers d' Art* (1930-1935, 70) como una composición efímera en la que Picasso ensambló una serie de objetos como base de una cabeza configurada mediante el procedimiento enciclopédico. Tuviese carácter efímero o no, lo cierto es que se trata de otro original enciclopédico que, aunque no se conserve, se conoce por fotografías. Esa base formó parte de la escultura, desaparecida, sea destruida, desmontada o perdida. Como tal, toda ella es la obra enciclopédica, y no solo la cabeza, aunque uno de los elementos solo interviniese de modo provisional, debido a su participación en el original de otra escultura mucho más importante por su identidad plástica y sentido simbólico.

Picasso insertó un molde de flan en la boca del jarrón de *Mujer Oferente* (Spies, 2000, c. 235 A) y, sobre este, superpuso una cabeza formada por una estructura tubular, alusiva al cuello, abstracto, estilizado y esbelto; y un ladrillo invertido que, con los rebajes circulares de los ojos, el oval de

⁶ Desaparecida. Original con yeso, jarrón, molde de flan, tubo, cartón y ladrillo. WS 235 A.

la boca, las incisiones lineales de las cejas y la prominencia añadida de la nariz, representa la cara y la cabeza, esta completada por un cartón trasero, estriado y abierto, en forma de pantalla campaniforme invertida, alusiva a la melena. Una esfera modelada, añadida en la parte superior derecha del ladrillo, y una estructura triangular y alargada, trabajada con papel o cartón plegado, aluden al tocado femenino y compensan la distribución de volúmenes en altura.

La intencionalidad de Picasso con la incorporación de cada elemento es clara y directa, buscó en todo momento la relación empática entre los objetos y las partes del cuerpo a las que deberían remitir. Poco importa el parecido y el bajo nivel de definición desde un punto de vista descriptivo, lo que realmente prevalece es la equiparación afortunada de las formas que asumen otra condición. El tratamiento superficial, con una mano de yeso diluido, que proporciona un color uniforme, acorde con el jarrón de base, mantiene, pese a la transformación, homogénea, unitaria, las características de los materiales originales.

IX. LAS RELACIONES CAMBIANTES DE *MUJER CON FOLLAJE*, 1934

La composición de *Mujer con follaje*⁷ (Spies, 2000, c. 157 II) deriva de la *Dama Oferente*, modelada en la misma localidad un año antes. La postura es análoga; los planteamientos formales y las soluciones técnicas, radicalmente distintas. La intervención de los dos ladrillos es fundamental en la configuración del original. El primero, vertical, alude a las extremidades inferiores, firmes, cerradas, juntas. Sobre este situó otros, cortados con intención y ocultos por la pantalla en extensión con la que representó el torso y los brazos, modelados con yeso, de modo simple.

Los ángulos formados por los brazos están condicionados por esa relación de los planos aportados por los ladrillos ocultos por las superficies de yeso superpuestas, muy simplificadas, informales, relacionadas por empatía. La cabeza es otro ladrillo, más pequeño, vitulado e invertido, cuyos orificios naturales equivalen a los ojos, complementados por un pegote de yeso intermedio y vertical, en alusión a la nariz. Unas hojas naturales cubren la superficie del torso en el lado derecho de este. La superposición de las texturas naturales acapara el protagonismo en el original y se integra en

⁷ Colección Particular, original con yeso, ladrillos y una hoja, 39 x 21 x 26 cm. KB 170 y 171; WS 157 I. Museo Picasso, París, ejemplar único en bronce, 37'9 x 20 x 25'9 cm. WS 157 II; MPP 314.

el vaciado con las adiciones de yeso, que unifican las aportaciones de los ladrillos, en bruto y trabajados, y de tales hojas. Esa unificación, planificada, prevista en el original, se potencia con las características del bronce. El predominio vegetal la relaciona con *Hoja de plátano I y II* (Spies, 2000, c. 156 y 156 A), escultura vaciada de una hoja real ese mismo año.



Lám. 5. Picasso, *Mujer con follaje*, Boisgeloup, 1934. Es una de las esculturas asociadas al origen del procedimiento en los primeros ensayos de vaciados de materiales. Fotografía: Werner Spies, 2000, p. 205.

X. CONCLUSIONES

Como preámbulo a las conclusiones debemos destacar el beneficio de la clasificación razonada y el análisis formal de las primeras esculturas enciclopédicas de Picasso, tanto para el conocimiento de un método escultórico inédito, como para poder establecer las bases que faciliten el estudio de toda la producción posterior, así como para poder compararlas con conocimiento de causa con otros procedimientos y tipos de estatuas suyas. Eso permitirá profundizar en el complejo sistema de relaciones entre las distintas técnicas y desarrollos formales de Picasso y, por extensión, de la escultura de vanguardia.

Esas primeras esculturas enciclopédicas muestran ya el procedimiento completamente desarrollado, por lo que no es de extrañar el alcance plástico que mostró desde un principio. Picasso dejó muy visibles los elementos integrados y, con ello, la naturaleza del propio procedimiento, a los que concedió un protagonismo excepcional no solo en el proceso, sino también como manifestación plástica en sí en la configuración final. La intuición en la integración de los objetos y los pegotes informales de yeso, y la reflexión inmediata y consecuente una vez descontextualizados y revertidos con una nueva función plástica en la dimensión estética, les proporcionan un doble valor, el que tienen como objetos y el que adquieren como elementos artísticos. En definitiva, los hizo partícipes activos en las relaciones internas de las obras, lo que tuvo una consecuencia inmediata, una proyección plástica única, inédita en la historia del arte.

Otra conclusión evidente es la agrupación iconográfica según las posibilidades materiales en tres etapas consecutivas, la primera, aquí estudiada, en Boisgeloup, en 1933-1934, en la que definió el procedimiento con figuras de tamaño medio y un fuerte impacto plástico, debido al protagonismo de los pocos elementos integrados en cada caso, y la presencia física y el impacto visual de cada uno de ellos; la segunda en París, en 1937 y 1943-1945, en un taller urbano, en el que optó por un formato reducido y osciló entre una economía de medios severa y la complejidad contraria en las respectivas integraciones; y una tercera, determinante, en Vallauris, en 1948-1954, en la que primero realizó las estatuas más representativas del género y después trabajó en series nada extensas y muy creativas.

Entre las conclusiones también debe destacarse la novedad técnica del procedimiento inventado por Picasso. Puede afirmarse que potenció al límite la relación entre el planteamiento intelectual previo, concepto fundamental en toda su pintura desde principios de siglo, en las obras cubistas

inmediatas, y, por supuesto, básico en la escultura con objetos encontrados ensamblados de ese momento, y la espontaneidad intuitiva manual, que lo relaciona, aunque solo sea de modo relativo, con la escultura de la misma época en la que obtuvo moldes sobre el barro fresco, con las consiguientes deformaciones del original. Esa particularidad responde de pleno a las claves fundamentales del sistema creativo que lo caracterizó en todas sus etapas y estilos.

Las relaciones entre estas esculturas debemos plantearlas, pues, en dos niveles, uno técnico y otro formal. En ambos son especialmente interesantes las características que comparten con las esculturas vaciadas sobre originales frescos, otro método muy personal y representativo de la creatividad técnica del artista. Si nos fijamos bien, obras como *Busto de hombre barbudo*, *Mujer acodada* y *Mujer con follaje*, iniciaron la producción enciclopédica e incentivaron el nuevo modo de modelar y vaciar los moldes con los que creó *Cabeza de muerto* y *El hombre del cordero*, y el montaje de los ensamblajes de objetos encontrados cuya máxima expresión es *Cabeza de toro*. Esas dos opciones extremas derivadas o consecuencia de las primeras esculturas enciclopédicas, en 1933 y 1934, lo ocuparon entre 1935 y 1943.

El aprovechamiento de los objetos encontrados produjo un inicio lúdico similar al de las obras configuradas exclusivamente con ellos; no obstante, estas esculturas enciclopédicas proceden de la fijación del concepto en un dibujo previo, no en una escultura, y sobre ese dibujo en el que el objeto encontrado es una pieza más junto a los elementos creados por el artista Picasso proyectó de nuevo su sistema en el sentido ortodoxo conocido, esto es, indagando o potenciando las cualidades formales innatas de dicha referencia en el procedimiento manual. Digamos que hubo una primera aplicación, indirecta en cuanto produjo un dibujo escultórico, que le sirvió de referencia para una nueva aplicación del sistema proclive a potenciar mediante el modelado del conjunto las cualidades formales fijadas por el impulso lúdico en aquella.

REFERENCIAS

- Barr, A. (1936). *Cubism and Abstract Art*. New York: Museo de Arte Moderno.
- Bonet, J. M. (1997). Barcelona, fábrica de dibujos, o el Dibujo como laboratorio. *Picasso. La formación de un genio 1890-1904* (pp. 15-26). Madrid: Lunweg.
- Brassaï. (1964). *Conversations avec Picasso*. París; Méjico D. F. y Madrid: Fondo de Cultura Económica Turner.

- Combalía, V. (1998). *Picasso-Miró. Miradas cruzadas*. Madrid: Electa.
- Daix, P. (1982). *Le journal de cubisme*. Ginebra: Editions d'Art.
- Daix, P. y Rosselet, J. (1979). *Le cubisme de Picasso*; Neuchatel: Ides et Calendes.
- Ganteführer-Trier, A. (2008). *Cubismo*. Colonia: Taschen.
- Gilot, F. y Lake, C. (1965). *Vida con Picasso*. Barcelona: Bruguera.
- Golding, J. (1968). *Cubism. A History and an Analysis, 1907-1914*. London: Faber.
- Kahnweiler, D-H. (1946) *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits* (pp. 434-437). Paris: Gallimard; Barcelona: Quaderns Crema.
- Kahnweiler, D-H. y Brassai. (1948). *Les sculptures de Picasso*. Paris: Les Editions du Chêne.
- Luque Teruel, A. (1997). *Sobre la pervivencia del sentimiento trágico, Picasso versus Goya, Los fusilamientos...* . Sevilla: Pensamiento y Arte.
- Luque Teruel, A. (2005). Picasso, el desarrollo del sistema en la dimensión escultórica propia, de 1914 a 1924. Cáceres: *Norba-Arte, Vol. XXV*, 199-217.
- Luque Teruel, A. (2007a). Picasso. Sistema creativo propio. *Espacio y Tiempo*, 21, 95-121.
- Luque Teruel, A. (2007b). Consideración histórica del cubismo, origen del arte cubista en Las señoritas de Aviñón y nueva valoración de la pintura cubista de Picasso. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 99, 309-366.
- Luque Teruel, A (2011a). Picasso, el valor del vacío en las esculturas ensambladas con cartones, tablas y chapas, en París, en 1912 a 1915. Cádiz: *Trocadero*, 23, 213-247.
- Luque Teruel, A. (2011b). Revisión y naturaleza de las esculturas de Picasso con materiales y objetos encontrados, en Tremblay-Sur-Mauldre y París, en 1935 a 1941. *Laboratorio de Arte*, 23, 465-490.
- Luque Teruel, A. (2012). Picasso y Christian Zervos, los dibujos escultóricos del cuaderno de Cannes, en 1927, y las esculturas biomórficas modeladas en París, en 1928. *Ars Longa*, 21, 407-428.
- Luque Teruel, A. (2014). La primera indagación cubista de Picasso: Espacio interior I, II y III (Horta de Sant Joan y Barcelona, 1898-1899). *Boletín de Arte*, 35,187-205.
- Luque Teruel, A. (2015). Picasso, los vaciados de modelos naturales y objetos reales (en Boisgeloup, en 1933 y 1943, y París, en 1934 a 1937). *Erebea*, 5, 289-306.
- Penrose, R. (1982). *Picasso*. París: Flammarion.
- Piot, C. (2000). 1945-1952. *Picasso Total* (pp. 359-396). Barcelona: Polígrafa.
- Read, H. (1964). *Modern Sculpture*. Londres: Thames and Hudson. Barcelona: Ediciones Destino.
- Smith, E. L. (1969). *Movements in art since 1945*. London: Thames and Hudson.
- Spies, W. (1971). *Las esculturas de Picasso*. Stuttgart y Barcelona: Polígrafa.
- Spies, W. (1989). *La escultura de Picasso*. Barcelona: Polígrafa.
- Spies, W. (2000). *Picasso sculpteur*. Paris: Centre Pompidou.

- Blázquez, F. (1989). *La escultura sevillana en la época de la Exposición Ibero-Americana, 1900-1930*. Ávila: Diario de Ávila.
- Walter, I. F. (1990). *Pablo Picasso, 1881-1973. El genio del siglo XX*. Colonia: Benedikt Taschen.
- Warncke, C-P. (1992). *Pablo Picasso, 1881-1973. II Vol*. Colonia: Benedikt Taschen.