

Las metamorfosis del rostro femenino de Picasso en las obras maestras de la Fondation Beyeler

Raphaël Bouvier

Con sus innumerables innovaciones pictóricas, Pablo Picasso redefinió una y otra vez el arte del siglo xx y le marcó su rumbo como ningún otro artista. Con más de treinta de sus obras, la Fondation Beyeler, en Riehen, cerca de Basilea, posee una de las colecciones privadas de Picasso más extensas y de mayor calidad del mundo. Las obras del artista reunidas por los fundadores del museo, Ernst y Hildy Beyeler, abarcan el periodo que va desde *Las señoritas de Aviñón* (*Les Femmes d'Alger*, Nueva York, Museum of Modern Art), hacia 1907, hasta su obra tardía de la década de 1960, de modo que muestran una perspectiva completa de su universo pictórico. El núcleo de la colección de Picasso en la Fondation Beyeler —que, además de los fondos propios, incluye también préstamos permanentes de la Anthax Collection Marx— lo constituye la representación del cuerpo humano. Por eso, la exhibición de sus principales obras del artista en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid pone también el acento en ese mismo asunto, particularmente en el cuerpo de la mujer, centrándose en las novedosas y variadas representaciones del rostro femenino.

De hecho, las múltiples y complejas reproducciones de rostros realizadas por Picasso trascienden toda clase de retrato convencional. En

sus pinturas, el semblante humano se convierte en territorio de experimentación y fuente de nuevas posibilidades y metamorfosis artísticas que evidencian la indómita creatividad del artista. En lo que respecta al género, los rostros de Picasso se pueden interpretar como una reunión, fusión y reevaluación de las funciones y formas tradicionales de representación del retrato. Partiendo de un modelo o individuo concreto, los rostros de Picasso pueden entenderse a menudo como proyecciones y encarnaciones de un determinado tipo humano o de un sentimiento íntimo. En las transformaciones de rostros realizadas por el artista, el retrato individual se combina con modalidades del retrato tipo e ideal, así como con la caricatura, para formar un todo nuevo en el que todas las categorías se entrelazan y acaban por diluirse. El rostro individual se transforma en una máscara, digamos, tipificada, representativa de un arquetipo, que a la vez puede presentar rasgos personales. De ese modo, la persona individual puede convertirse tanto en «personaje», en el sentido del teatro antiguo, como en una personificación alegórica. Así, en sus figuraciones del rostro Picasso consigue crear, a partir de la representación de una persona concreta, no solo semblanzas generales, sino también personificaciones universales de conceptos abstractos como el erotismo y el deseo, pero también la pasión y la tristeza. La selección realizada sobre grandes obras de Picasso de distintas fases creativas de entre los fondos de la Colección Beyeler y de la Anthax Collection Marx ofrece una perspectiva ejemplar de las singulares metamorfosis del rostro femenino en su producción.

Casi ninguna otra obra exigió a Picasso una búsqueda tan denodada como *Las señoritas de*

Aviñón, de 1907. En el proceso de creación del cuadro, que dio comienzo en el otoño de 1906 y se prolongó hasta la primavera de 1907, Picasso elaboró decenas de estudios preliminares en papel, cartón y lienzo. Durante los meses de trabajo que le llevó completar esa memorable pintura, el artista también llevó a cabo numerosos experimentos creativos e introdujo cambios pictóricos en el proceso. En ese periodo de *Las señoritas de Aviñón* también pintó *Mujer (Femme)* [cat. 1], de 1907, que, cronológicamente, se encuentra al principio de la gran colección de obras de Picasso reunida por Ernst y Hildy Beyeler. El cuadro, apenas un boceto, muestra una figura femenina desnuda con los brazos en alto, una postura que resulta ambigua; aparece con gorra de marinero o de capitán de barco, o tal vez con un moño, junto a una cortina amarilla descorrida. Si bien tanto el rostro —que parece tallado en madera y cuyos rasgos recuerdan a máscaras africanas— como los brazos y los pechos están pintados en su integridad y dibujados mediante nítidos contornos de líneas negras, la parte inferior del cuerpo se halla tan solo insinuada por unos rápidos trazos azules. En *Mujer*, Picasso parece jugar conscientemente con la estética de lo inacabado, aunque la pintura, en su expresividad y estilo compositivo, equivale a una obra terminada. De hecho, la cronología del cuadro ha sido objeto de debate en reiteradas ocasiones, aunque diversos aspectos sugieren que *Mujer* se creó como un estudio previo para *Las señoritas de Aviñón*.

Si bien el lenguaje pictórico cubista de Picasso, que perfeccionaría poco después, se atisba ya en esa obra de 1907, este no alcanzaría su pleno desarrollo hasta el cubismo analítico de pinturas como *Mujer sentada en un sillón (Femme assise*

dans un fauteuil), de 1910 [cat. 3]. Podemos apreciar cómo Picasso se desprende del punto de vista fijo del observador y reformula por completo el objeto pictórico en un proceso de disgregación de la figura sedente, ahora representada en los característicos tonos marrones y grises de esa etapa. En este proceso de disección pictórica, el rostro en particular pierde no solo sus contornos y volúmenes característicos, sino también gran parte de sus rasgos individuales, lo que da pie a una novedosa, casi revolucionaria forma de representación que supone asimismo un modo de percepción temporal y un desarrollo de la figura en el espacio pictórico completamente nuevos, lo que acabaría por constituir la seña de identidad fundamental del cubismo. Aunque la figura carece de cualquier parecido, solía ser la entonces compañera sentimental de Picasso, Fernande Olivier, quien servía al artista como modelo para los cuadros de ese periodo y, por tanto, probablemente también lo haya sido para *Mujer sentada en un sillón*.

Unos veinte años más tarde fue otra mujer, la joven Marie-Thérèse Walter, quien ocupó el centro de la vida y la obra de Picasso. Figura casi omnipresente, ejerció de diversas formas una influencia decisiva en la obra del artista a finales de la década de 1920 y durante toda la de 1930, inspirándole para crear no solo numerosas pinturas, sino también esculturas. Abarcando diversos géneros, *Escultura de una cabeza (Marie-Thérèse) (Sculpture d'une tête [Marie-Thérèse])*, de 1932 [cat. 46], muestra la representación de esa cabeza escultórica en un gran dibujo al carboncillo sobre lienzo, un motivo que ilustra de forma elocuente la interacción entre dibujo, pintura y escultura. Tomando como base el característico rostro de

Marie-Thérèse Walter, en *Escultura de una cabeza (Marie-Thérèse)* Picasso creó una «cabeza compuesta» hecha de elementos biomórficos ensamblados en una majestuosa construcción facial. La combinación de las distintas partes del rostro, con sus suaves y redondeadas formas, sigue remitiendo al observador a las representaciones individualizadas de Marie-Thérèse Walter, pero su grácil rostro se transforma en una «arquitectura de una cabeza» que trasciende lo personal y produce un efecto casi inquietante.

A partir de la segunda mitad de la década de 1930, una nueva compañera y fuente de inspiración entró en la vida y en la obra de Picasso en la persona de la artista Dora Maar. Su imagen inspiró al pintor para crear representaciones del rostro femenino particularmente diversas y profundas que cubren todo tipo de facetas y transformaciones, desde el retrato elegante hasta la mueca monstruosa, pasando por la encarnación alegórica del dolor. Así, en el grupo de obras de 1937 sobre *La mujer que llora (La Femme qui pleure)*, Dora Maar actúa como una suerte de *mater dolorosa* profana y modernista en relación con las atrocidades de la guerra civil española y con el fascismo en Europa. En la estremecedora versión de *La mujer que llora* de la Colección Beyeler [cat. 49], el rostro compungido de la gimiente, en el que apenas se reconoce ya a Dora Maar, está marcado por las lágrimas que fluyen como una cascada de los ojos de la modelo. Inspirados en la iconografía de la Dolorosa, los ojos de la figura aparecen a la vez atravesados por clavos, convirtiéndose así en portadores, por partida doble, de las ideas de sufrimiento y martirio. El propio Picasso haría el siguiente comentario sobre Dora Maar como proyección del sufrimien-

to: «Para mí ella es la mujer que siempre llora. Durante años la pinté en formas torturadas, no mediante una influencia sádica ni tampoco con placer; simplemente obedecí a una visión que se me impuso por sí sola. Era la profunda y no superficial realidad»¹. Una imagen más alegre, casi grotesca, de Dora Maar se presenta, en cambio, en *Busto de mujer con sombrero (Dora) (Buste de femme au chapeau [Dora])*, de 1939 [cat. 48]: en él, el artista retrata a su modelo como una coqueta dama tocada con un sombrero y cuyo ojo a la izquierda de la obra mira a la vez a derecha e izquierda. De su poliédrico rostro brota hacia la derecha una forma troncocónica que, unida a la oreja que está situada por encima, se asemeja al perfil de una cabeza de perro. Del mismo modo que esa parte de la cara suscita una conexión entre mujer y animal, su forma y su contorno verde nos recuerdan un florero que transforma el rostro y el tocado en un arreglo floral. La cara se ha convertido en un objeto: retrato y naturaleza muerta se entrelazan y complementan.

Con la *Cabeza de mujer (Tête de femme)* de la Anthax Collection Marx, de 1944 [cat. 45], Picasso crea otra «cabeza compuesta» comparable a la *Escultura de una cabeza (Marie-Thérèse)* surgida doce años antes. Una vez más, el artista renuncia al color y lleva a cabo una construcción escultórica, por así decirlo, en grisalla. En este caso, sin embargo, Picasso compone la monstruosa cabeza de mujer, de mirada absorta, a partir de fríos e inertes recortes de láminas de hojalata y, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, la convierte en un ruinoso monumento contra la destrucción humana.

En el bronce *Cabeza de mujer (Dora) (Tête de femme [Dora])*, de 1941 [cat. 44], creada tres

años antes, Dora Maar volvió a servir de modelo para una de las más impresionantes esculturas de Picasso. En ella, siguiendo un nuevo lenguaje pictórico clásico, Dora aparece como una figura de culto que, en su condición del elemento fragmentario de una cabeza, representa a su vez un todo monumental. Estoico, pero lleno de vitalidad, ese macizo, a la par que vulnerable, «cuerpo facial» permanece inmóvil y alerta en su pedestal, mirando al vacío con determinación y compasión a un tiempo con sus grandes ojos bien abiertos. En ese papel, Dora Maar puede entenderse como la encarnación de la resistencia y la protección en una época de horrores plagada de guerras y crisis.

En 1961, veinte años después de su monumental cabeza de bronce, Picasso creó la casi grácil *Cabeza de mujer (Tête de femme)* [cat. 47]. A diferencia de *Cabeza de mujer (Dora)*, en este caso se trata de una escultura plana hecha de plancha de hierro pintada y plegada: es característica de la obra escultórica tardía de Picasso y demuestra su inquebrantable capacidad de renovación artística, incluso en la vejez. Aunque algunas de esas esculturas plegadas de pequeño formato sirvieron como estudios preliminares para un nuevo tipo de escultura monumental, se revelan también como innovador contrapunto a la voluminosa escultura en bronce. De hecho, el artista recortaba primero sus figuras plegables en papel y, en una segunda fase, transfería el modelo a planchas de hierro en las que luego grababa sus dibujos y los coloreaba. Como es-

cultura, *Cabeza de mujer* se define aquí, de forma en apariencia paradójica, por la pureza de la superficie, que solo se inscribe en el espacio por medio de dos pliegues cuidadosamente situados. Mediante el dibujo en ambos lados de la superficie recortada, la escultura evidencia su vocación poliédrica y desafía de forma sumamente gráfica la habitual división de los géneros en dibujo, pintura y escultura. Como superficie real, reducida a los rasgos faciales esenciales, *Cabeza de mujer* también puede verse como una máscara. De nuevo, el rostro humano se convierte en punto de partida de inabarcables posibilidades creativas.

Las metamorfosis del rostro femenino representan las distintas etapas creativas de Picasso, así como los diversos periodos de su vida. En ese sentido, la modelo, a menudo la respectiva compañera sentimental de Picasso, resulta ser el catalizador del proceso creativo y, al mismo tiempo, alimenta su transformador afán de experimentación y su incansable y permanente búsqueda del desarrollo artístico. En Picasso, todas sus innovadoras formas de representación de la figura humana entablan un constantemente renovado diálogo con el espectador en el que el artista plantea sin cesar preguntas despiadadas, y al mismo tiempo universales, sobre el cuerpo y la identidad, mientras se abren nuevas perspectivas de naturaleza tanto artística como humana y emocional.

1. Gilot y Lake 1965, p. 118.