

P. 31__

**Picasso: nueva
colección 2020-2023**
Bernard Ruiz-Picasso

P. 35__

**Diálogos en el
laberinto de lo hecho
aún por decir**
José Lebrero Stals

P. 39__

Diálogos con Picasso
Pepe Karmel

P. 65__

Catálogo

P. 81__

**Lenguaje corporal:
la figura humana en
dibujos de Picasso,
1906-1913**

Pepe Karmel

Profesor titular de Historia del Arte, New York University

P. 229__

**Los Minotauros
de Picasso**

Michael FitzGerald

Catedrático de Bellas Artes y director del programa
de Historia del Arte en el Trinity College, Hartford

P. 373__

**Picasso y el acervo
popular de la cerámica**
Salvador Haro González

Profesor titular del área de Pintura de la Facultad de Bellas
Artes, Universidad de Málaga

Obras comentadas
Javier Cuevas del Barrio

Profesor sustituto interino, Universidad de Málaga

Cécile Godefroy

Historiadora del arte y comisaria, París

Anna Jozefacka

Investigadora independiente, Nueva York

Luise Mahler

Investigadora del Leonard A. Lauder Research Center
for Modern Art, Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Eduard Vallès

Conservador de arte moderno y contemporáneo,
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

P. 403__

Lista de obras

**SALVADOR
HARO GONZÁLEZ**

—
**PICASSO
Y EL ACERVO
POPULAR
DE LA CERÁMICA**

Fig. 1
Edward Quinn. *Primer plano de un aparador en Notre-Dame-de-Vie*, Mougins, 1974

A lo largo de su carrera, Picasso mostró un notable interés por distintas formas de arte popular, que de un modo u otro dejaron huella en su trabajo¹. Y dentro de su ingente obra, la cerámica recoge el legado de las artes populares quizás más que ninguna otra de las disciplinas a las que se dedicó. Esta conexión con lo popular, que mantuvo durante décadas a muchos críticos en un distanciamiento condescendiente, es sin embargo una de las claves del alcance de la cerámica picassiana y de su función como obra de arte.

El fotógrafo Edward Quinn tomó diversas fotografías del taller de Picasso poco después de su muerte. Una de ellas [fig. 1] reproduce en detalle un batiburrillo de objetos amontonados sobre un viejo aparador. Entre ellos, hay tres objetos sobre los que me gustaría llamar la atención: una amalgama de varios vasos cerámicos muy pequeños, especie de *souvenir* o elemento decorativo propio de las zonas alfareras; un *siurell* mallorquín en forma de jinete a caballo, y, situado en la parte trasera, un botijo español con forma de gallo.

Los *siurells* son silbatos de barro con representaciones muy toscas de

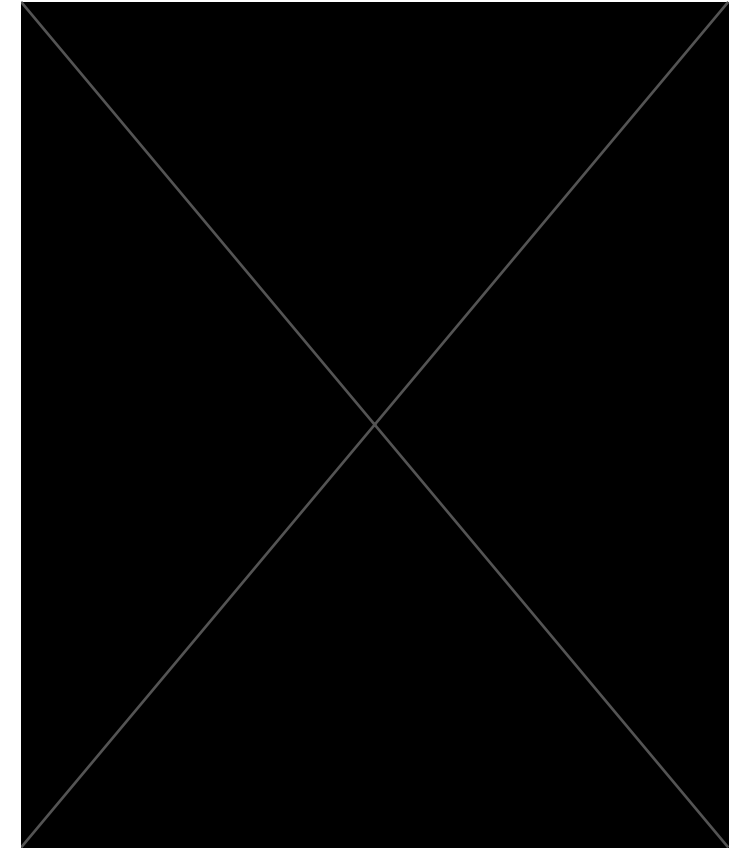
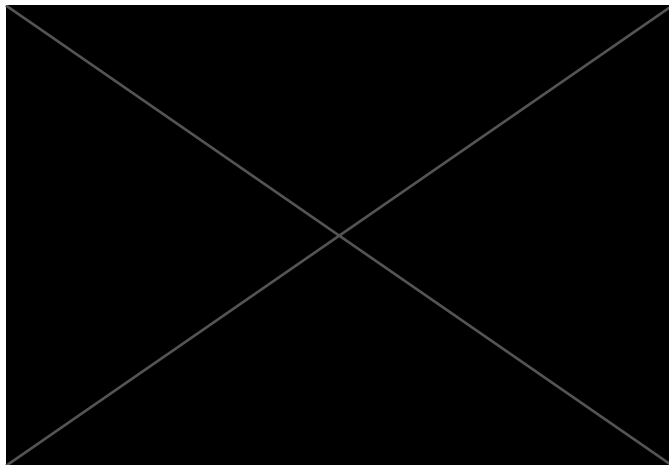
animales y hombres de aspecto campesino que se fabrican en Mallorca desde tiempos inmemoriales. Si estos objetos cerámicos fascinaban al artista era tanto por su raigambre popular como por su tradición secular. Camilo José Cela llevó algunos de estos *siurells* a Picasso, quién los sopló y le dijo: “Son muy bonitos, yo ya los conocía; son muy emocionantes. Los *siurells* no se han movido desde los fenicios”². Cuando se instaló en Vallauris para hacer cerámica a partir del otoño de 1947, además del potencial inherente de las técnicas cerámicas para desarrollar su obra, uno de sus polos de interés residía en el acervo tradicional de la villa alfarera. A Pierre Daix le dijo: “Hacían esto ya aquí hace milenios”³. La autenticidad de las cerámicas populares, la contundencia de sus volúmenes depurados por siglos de utilidad, entroncaban en buena medida con algunos de los parámetros de la obra de Picasso, en especial con el nuevo giro que tomó su trabajo tras la Segunda Guerra Mundial.

Conocedores del interés del artista por las artes populares, y en especial por aquellas vernaculares de su país natal, muchos de sus visitantes le regalaban objetos de todo tipo, entre ellos cerámicas. Palau i Fabre, por ejemplo, le llevó en 1969 una hucha de La Canonja coronada por un pequeño capirote y cuya abertura para las monedas se había obtenido mediante un corte y presión en los extremos. Según Palau, “la hucha parece una cabeza con una naricilla y una boca sonriente, con un hoyuelo a cada lado de la boca. Al ver la hucha pensé inmediatamente en Picasso. Esta gracia, este ingenio son la gracia y el ingenio populares que él posee en grado superlativo. La hucha le gusta a Picasso, que la mira y la remira por diversos lados, diciendo que de ella se puede hacer una escultura. Hasta que me dice: —La próxima vez que venga tráigame otra, que le haré unos ojos...”⁴.

171 [Cat. 136]

Cabeza de hombre barbudo
Vallauris, 19 enero 1948

—
Fundación Almine y Bernard
Ruiz-Picasso para el Arte,
Madrid. Préstamo temporal
en el Museo Picasso Málaga



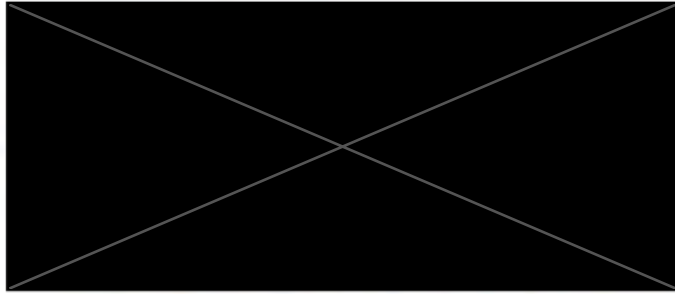


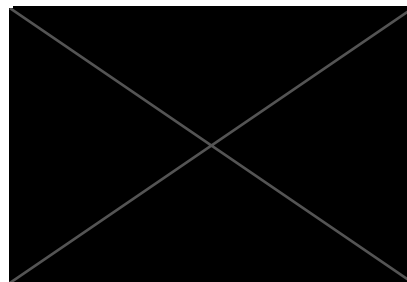
Fig. 2
Pablo Picasso. *Corrida*,
Cannes, 26 junio 1957.
Barro rojo cocido, pintado
con engobes y óxidos,
parcialmente vidriado.
28 x 66,5 x 5,5 cm. Fechado
en el reverso: 26.6.57.
Museo Picasso Málaga.
Donación de Christine
Ruiz-Picasso, MPM1.75

Fig. 3
Pablo Picasso. *Estudios
de cerámica, formas
zoomórficas*, 24 septiembre
1947. Lápiz sobre papel,
16,4 x 25,1 cm. Colección
particular [no figura
en Zervos]

En efecto, el artista pintó la hucha transformándola en una cabeza y hoy día puede verse en la Fundació Palau en Caldes d'Estrac⁵.

Este es uno de los principales modos de trabajo de Picasso en cerámica: tomar objetos existentes, generalmente de la producción estándar del taller que lo acogió, Madoura, para pintarlos y llevarlos a un nuevo significado, manteniendo al mismo tiempo reconocible el objeto original. En este proceso aprovecha las cualidades volumétricas de la pieza para integrarlas en su trabajo, creando una comunidad indisoluble entre el objeto y la obra. De este modo, por ejemplo, transformó innumerables platos en rostros, añadiendo apenas algunos signos para representar los rasgos faciales sobre la superficie cóncava de los platos [véase, por ejemplo, 171]; así mismo, convirtió en escenas de corrida grandes platos alargados, cuya forma ovalada aprovechaba para simbolizar el coso taurino en perspectiva, tal y como se ve desde la grada, y en cuyos bordes integraba a los espectadores [fig. 2]. En este sentido, cuenta Hélène Parmelin: “La primera vez que acompañamos a Picasso a una corrida [...] acabábamos de ver esos platos, y nos pareció siempre estar sentados en el borde de un plato de Picasso”⁶.

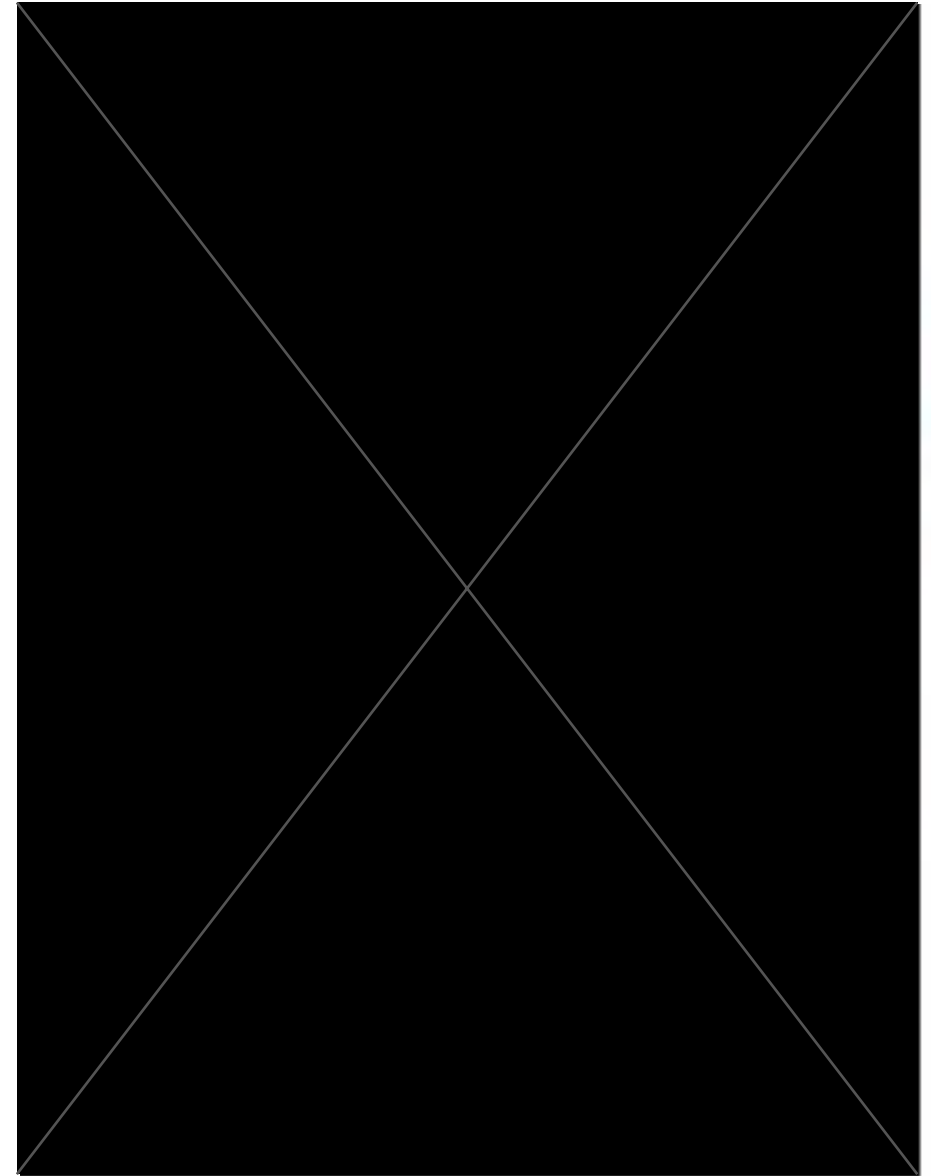
Volvamos a la fotografía de Quinn, en concreto al botijo con forma de gallo. Se trata de objetos que se fabricaban en diversas regiones de España⁷, y cuyo



prototipo aún es posible encontrar en algunos centros alfareros. Picasso debió de haber visto a menudo estas vasijas durante los años que vivió en su país natal e incluso los representó en algunas obras⁸. Los botijos populares en forma de gallo comparten algunos rasgos comunes con algunas de las construcciones zoomorfas del artista. Por un lado, la identificación del recipiente hueco con el cuerpo de un animal; y por otro, la transformación en representación mediante un mínimo de elementos que no eluden, sino que reafirman, la forma del objeto. La mayoría de los dibujos preparatorios que el artista realizó para sus construcciones en cerámica preveían la combinación de diversas formas torneadas por separado y luego ensambladas, de modo que pasaban a ser elementos significativos⁹. En *Búho con cabeza de fauno* [172], el cuerpo del ave está representado por la combinación de recipientes huecos, y elementos utilitarios como el vertedor o las asas se convierten, por analogía, en el pico del ave y las alas [véase también fig. 3]. Estos elementos a menudo son ambivalentes, pues estas mismas asas son también los cuernos de un fauno, un tema que el artista introduce con frecuencia en este tipo de objetos.

Durante los veinticinco años que duró la aventura del artista con la cerámica, sus fuentes de inspiración fueron variadas, siendo las principales su propia obra, la cerámica histórica y la

172 [Cat. 135]
Búho con cabeza de fauno
Vallauris, otoño 1947
—
Museo Picasso Málaga.
Donación de Christine
Ruiz-Picasso



popular. Pero, de facto, toda su obra conserva la frescura de la cerámica popular. Vallauris, que había sido un centro alfarero desde la época de los romanos, contaba con una larga tradición propia en cerámica mediterránea de baja temperatura. Las formas y los métodos de producción local estaban muy lejos de la alta cerámica centroeuropea u oriental. En efecto, la calidad de los materiales preocupó menos al artista que el permanecer en contacto con la estética de la producción local, con la autenticidad de la tradición campesina, que por otra parte despertaba en él recuerdos de la del sur de España¹⁰, pues existe una serie de rasgos comunes reconocibles en toda la alfarería mediterránea. Con su trabajo en cerámica, Picasso se inscribe en una tradición milenaria y es consciente de que su actividad contribuye tanto a renovarla como a perpetuarla. En 1948 participó en la exposición anual de Vallauris junto al resto de artesanos locales, una costumbre que mantuvo en los años sucesivos, e incluso se encargó de hacer los carteles anunciadores. El artista se sentía parte de la comunidad local.

Picasso utilizó diversos prototipos populares de Provenza, generalmente de la mano de Suzanne Ramié, la ceramista titular de Madoura, cuya obra reinterpretaba cerámicas históricas y tradicionales¹¹. Este es el caso del *gus*, antiguo prototipo utilizado como vinagrera, que contaba con seis asas laterales para ser atravesadas por una cuerda. Varios de estos objetos de Suzanne Ramié fueron re TRABAJADOS por el artista y reinterpretados como insectos, aprovechando las asas para representar las seis patas y la parte alta para la cabeza [173]. La integración de elementos reales como componentes de la obra de arte aparece en la obra de Picasso en la época del cubismo para establecer puentes entre realidad y representación. En el vaso *Cabeza de mujer* [174],

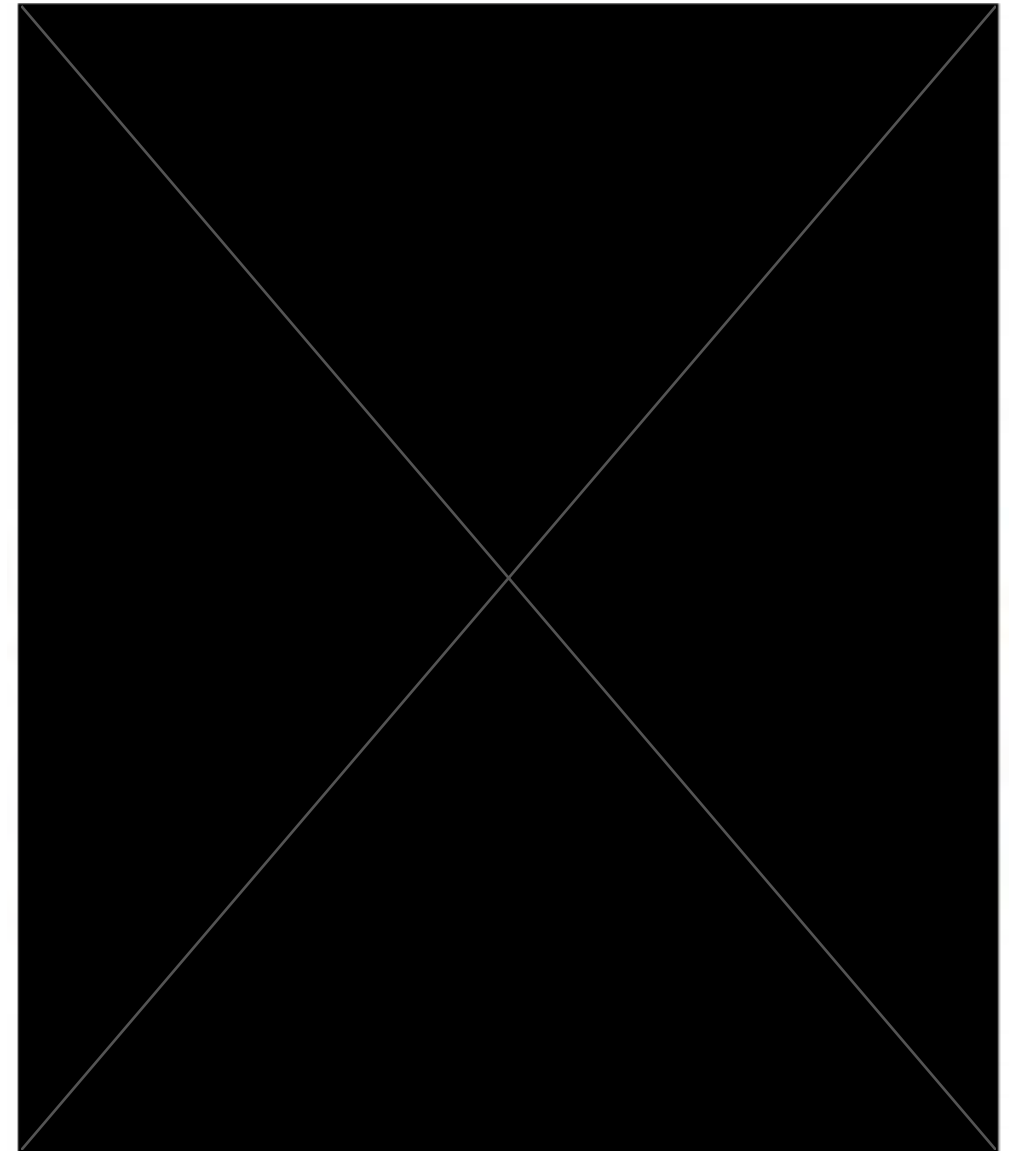
también a partir de un modelo de Suzanne Ramié, el artista realiza una transformación antropomórfica, convirtiendo el objeto en una cabeza. La identificación recipiente cerámico - cabeza cuenta con una larga tradición, de la que algunos *oinochoes* de la Antigüedad son extraordinarios ejemplos. Picasso, mediante la pintura, transforma el cuello de la vasija y las asas en el tocado, a la vez que los huecos que estas dejan con la pieza funcionan como las orejas¹², integrando así tanto el vacío como lo lleno en el significado final de la obra. El uso del vacío como elemento signifi- cante en la obra de Picasso arranca también en el cubismo, y en su cerámica lo encontramos con cierta frecuencia. En la obra *Gran jarra con vaso abierto*, de 1954 (colección particular), el uso del vacío resulta especialmente prodigioso. Sobre una jarra cerámica, el artista pintó otra y además recortó la forma de un vaso cerámico sobre la pared oscura del objeto, cuya presencia se hace visible a partir de su ausencia, que deja ver el color amarillo del interior. El artista consigue tres niveles distintos de representación en un mismo objeto: el objeto real, el pintado y el representado por una forma vacía. Es de señalar que diversos objetos populares utilizan recortes sobre su superficie como elementos decorativos o funcionales.

Algunas de las piezas que Picasso tomaba para hacer sus cerámicas provenían de los depósitos de escombros de las alfarerías. Se trata de auténticos *objets trouvés* recuperados de los vertederos que el artista transformó en falsos restos arqueológicos; o tomó marmitas, vasijas culinarias populares, ya en desuso y que no habían cambiado desde hacía siglos, para pintar sobre ellas temas de inspiración griega, en una singular combinación de tradición clásica, objetos populares y modernidad. En los años sesenta llegó a usar trozos de ladrillos de construcción [fig. 4] para

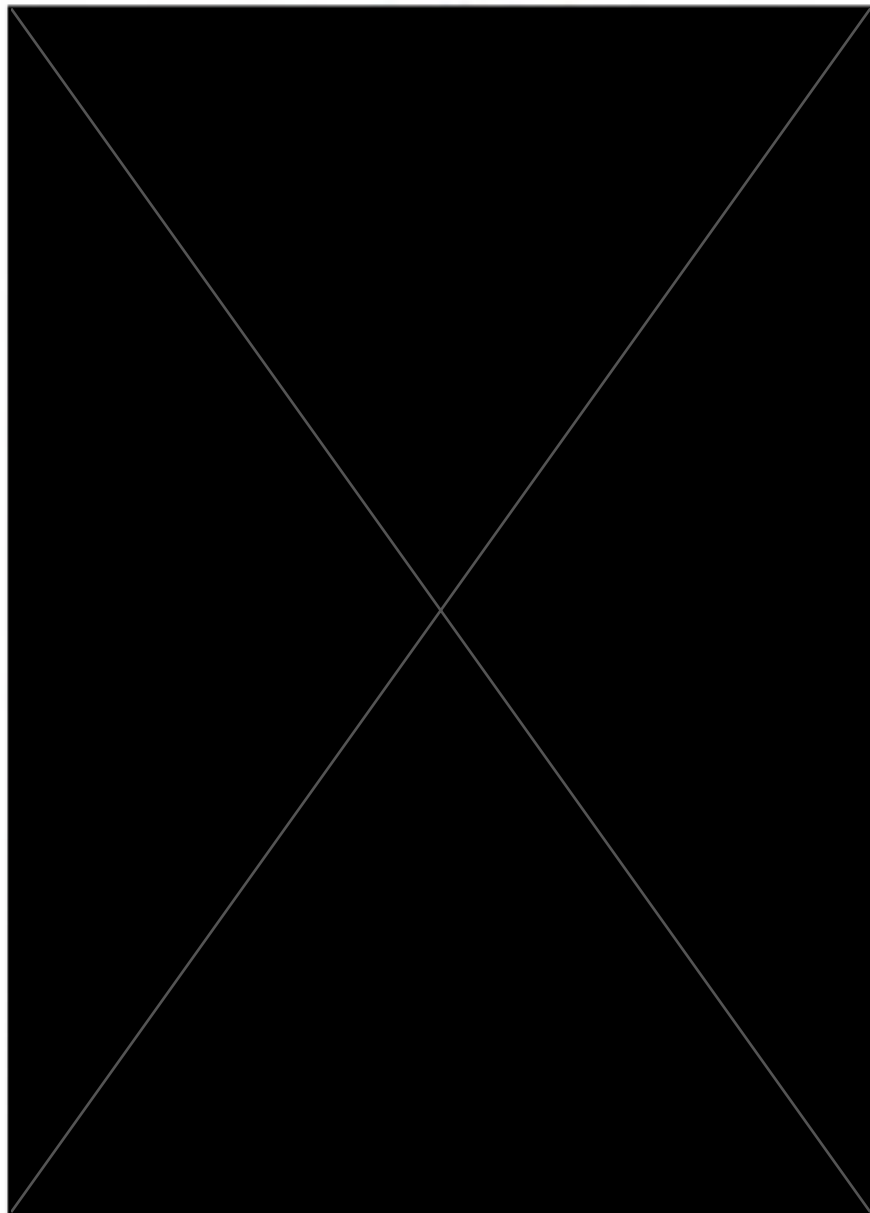
173 [Cat. 154]

Insecto
Vallauris, 1951

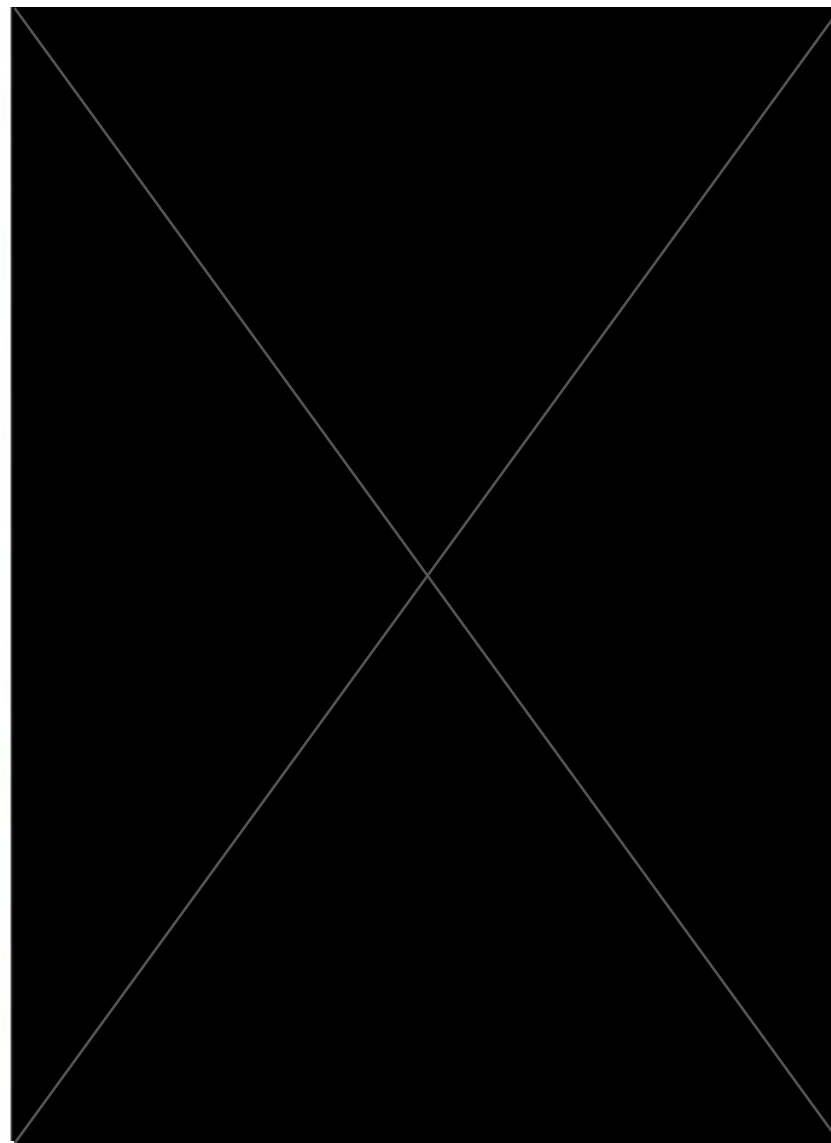
—
Museo Picasso Málaga.
Donación de Bernard
Ruiz-Picasso



174 [Cat. 152]
Cabeza de mujer
Vallauris, 9 mayo 1951
—
Museo Picasso Málaga.
Donación de Christine
Ruiz-Picasso



175 [Cat. 179]
Cabeza de mujer
Mougins, 12 julio 1962
—
Museo Picasso Málaga.
Donación de Bernard
Ruiz-Picasso



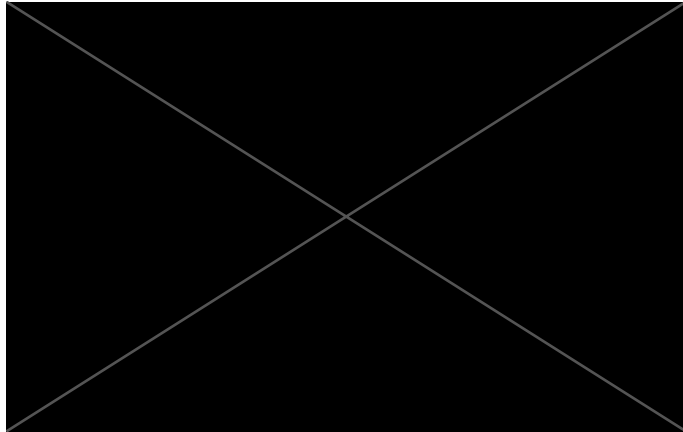


Fig. 4
Roberto Otero. Pablo Picasso muestra a Joseph y Olga Hirshhorn varias obras realizadas con restos de ladrillos, Notre-Dame-de-Vie (Mougins), 13 agosto 1966. Gelatina de bromuro de plata. Archivo Roberto Otero. Museo Picasso Málaga

representar cabezas [175] en un ejercicio pictórico que fluctuaba entre las dos y tres dimensiones, pues el volumen del objeto parece diluirse desde una perspectiva frontal, pero basta un ligero movimiento para que se haga evidente y la representación de la cabeza se transforme según giramos en torno a ella.

Hay otros objetos cerámicos propios de la construcción que también interesaron a Picasso, como los azulejos y las baldosas. Algunas de ellas, con formas hexagonales, a veces con los cantos redondeados, destinadas a cubrir suelos, entroncan por su forma con la tradición mediterránea francesa, pero también con la española, sobre todo aquellas que el artista pintó con aves o toros, pues remiten ciertamente a los *socarrats* valencianos. Los contactos del artista con el especialista en cerámica española González Martí y la exposición *La céramique espagnole du XIIIe siècle à nos jours*, celebrada en Cannes en 1957 y a cuya inauguración Picasso acudió como invitado de honor, le llevó a interesarse fuertemente por la cerámica histórica española¹³, si bien diversas influencias ya le habían llegado de manera indirecta a través de la alfarería

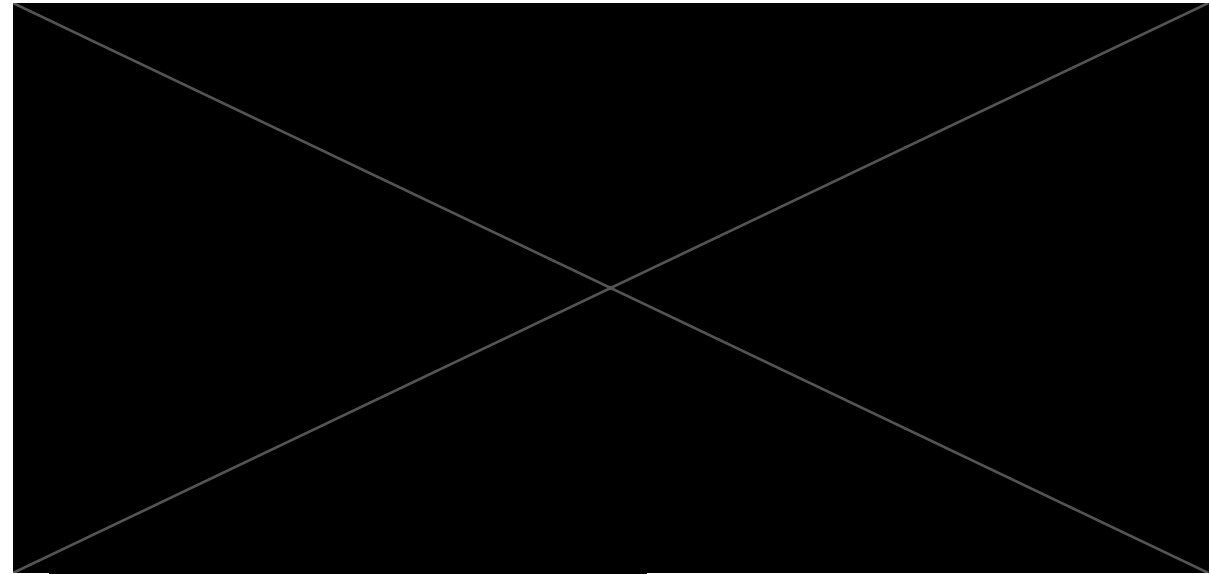
popular. Por ejemplo, la gran industria cerámica de la Málaga musulmana dejó una profunda huella en la producción de alfarería local, que durante siglos repitió formas y motivos¹⁴ rastreables en los trabajos de Picasso. Temas como los peces, los pájaros o el sol, frecuentes en la alfarería popular española, forman parte también de la iconografía picassiana en la cerámica. Y muchos de los motivos ornamentales con los que el artista decoró los bordes o el reverso de los platos hundían especialmente sus raíces en las formas más populares de la cerámica.

Pero quizás la referencia más explícita a la cerámica histórica española reside en lo que se llamaron *plats espagnols* [176 y 177], torneados en Madoura por petición expresa del artista. Estos grandes platos redondos, con el centro abultado, estaban inspirados en un prototipo mozárabe fabricado en Manises, a menudo con lustres metálicos. Los primeros trabajos de Picasso con estos platos, datados el 20 de marzo de 1957, pocas semanas después de su visita a la exposición de Cannes, comportan decoraciones geométricas y un colorido verde y morado que no esconde sino que evidencia la ascendencia de la tradición hispanoárabe. También los populares “platos de engaño” del Levante español pueden rastrearse en la cerámica de Picasso, especialmente en aquellos platos con bodegones que incluyen elementos en relieve.

No cabe duda de que el artista conocía bien la cerámica tradicional española. En primer lugar porque, en la época que vivió en España, los utensilios culinarios habituales eran objetos cerámicos. Pero además, en la taberna Els Quatre Gats de Barcelona que tanto frecuentó, exhibían una amplia colección de cerámica catalana, y en el Pabellón Español de la Exposición Universal de París de 1937, en el que se expuso *Guernica*, se mostró una

176 [Cat. 165]
Busto de fauno
Cannes, 2 abril 1957
—
Museo Picasso Málaga.
Donación de Bernard
Ruiz-Picasso

177 [Cat. 167]
Seis cabezas de toro
Cannes, 13 mayo 1957
—
Fundación Almine y Bernard
Ruiz-Picasso para el Arte,
Madrid. Préstamo temporal
en el Museo Picasso Málaga



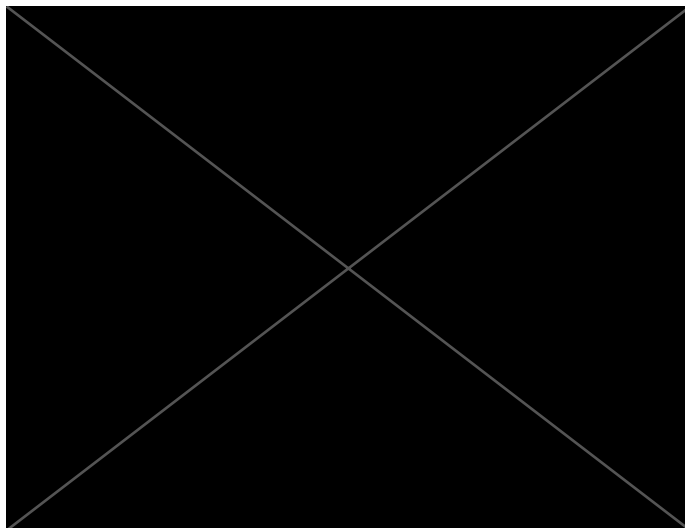


Fig. 5
Roberto Otero. Pablo Picasso
comparando dos copias,
una de ellas aún sin
terminar; de la cerámica
Cabeza (1953) en el taller
de alfarería de Madoura,
Vallauris, junio 1966.
Gelatina de bromuro de plata.
Archivo Roberto Otero.
Museo Picasso Málaga

selección de alfarería popular de diversas regiones españolas. Es más, en su casa de París, el artista tenía tres platos españoles colgados en su cocina¹⁵, los mismos que aparecen en las dos versiones del cuadro *La cocina* de 1948 (Z.XV:106, 107).

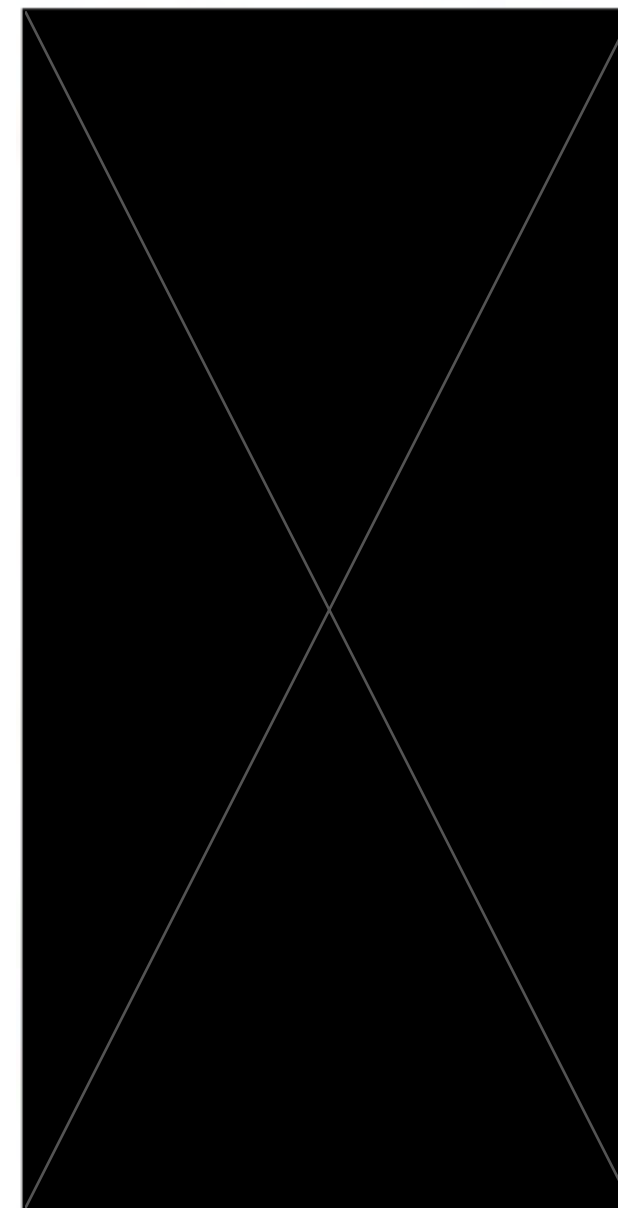
Las técnicas que empleó fueron las propias de la tradición local de Vallauris, si bien se interesó también por explorar nuevos materiales, como los pasteles cerámicos [véase, por ejemplo, 178]. Cuando, en 1947, el artista decide dedicarse seriamente a la cerámica, según Moutard-Uldry, Suzanne Ramié “le enseña, a petición del artista, las once maneras tradicionales de cocer y esmaltar la tierra que ella practicaba”¹⁶ y que a su vez había aprendido del ceramista local Chiapello. Los engobes, los óxidos, las cubiertas de alquifol (sulfuro de plomo) a veces coloreadas en verde o amarillo siguiendo la tradición vallauriense [179], recursos ancestrales como el esgrafiado, la cocción en llama libre en el antiguo horno de leña de tipo romano que estuvo funcionando en Madoura hasta 1953, etc.: todos

estos elementos conectaban el trabajo de Picasso con los modos seculares de producir y decorar las cerámicas de la cuenca mediterránea, y esto suponía para él una fuente de fascinación, aunque no siempre acataba la ortodoxia de los procedimientos. El artista se consagró a la cerámica con la misma intensidad que a otras disciplinas artísticas, y la abordó bajo los mismos parámetros, es decir, cuestionando y reformulando sus postulados, pero sin negar nunca sus tradiciones ni su especificidad. Propició una renovación de las artes de la tierra y el fuego, cuya lección siguieron otros artistas y ceramistas, y uno de sus grandes logros fue dejarse impregnar por la alfarería popular, frente a la corriente principal de ceramistas que miraban hacia el lejano oriente. Giuseppe Liverani lo señaló con ocasión de la exposición de cerámicas de Picasso en el Museo Internazionale delle Ceramiche de Faenza en 1960: “La lección que el genio de Picasso imparte a los entusiastas de la cerámica, y que querríamos que nuestros maestros meditaran, es la de una pictorialidad distendida y cordial, que se sirve de los medios más simples y modestos del alfarero artesano”¹⁷ [fig. 5].

En efecto, uno de los grandes valores de la cerámica de Picasso es el de apoyarse en el sustrato cultural compartido de la cerámica popular. La familiaridad que generaban en los espectadores estos objetos cotidianos sirvió al artista para acercar su obra a las personas comunes. Picasso dijo a Françoise Gilot: “¿Cómo vas a enseñarles algo nuevo? Mezclando lo que conocen con lo que no conocen. Luego, cuando entre la neblina descubren vagamente algo que reconocen, piensan: ‘¡Ah, ya conozco todo eso!’”. Y sus mentes se lanzan hacia delante, hacia lo desconocido, y comienzan a descubrir lo que antes no sabían y así aumentan sus poderes de comprensión”¹⁸. Y en la

178 [Cat. 164]
Retrato de un niño
Vallauris, 1956

—
Fundación Almine y Bernard
Ruiz-Picasso para el Arte,
Madrid. Préstamo temporal
en el Museo Picasso Málaga



difusión de su obra jugaron un papel importante las ediciones de sus cerámicas. Christian Zervos, en un texto de 1948, es decir, anterior a las primeras ediciones, se preguntaba, casi como un vaticinio: “¿Picasso [...] producirá prototipos de objetos de uso tirados en un número considerable de ejemplares? ¿Permitirá al comercio introducir sus invenciones en los hogares más modestos?”¹⁹. Aunque hoy día las ediciones de cerámicas de Picasso son objeto de subastas internacionales con precios desorbitados, en un principio estas piezas podían comprarse relativamente baratas y, efectivamente, tuvieron una gran difusión. Las obras únicas, sin embargo, permanecieron en su mayoría en la colección del artista, si bien hizo importantes donaciones a diversos museos de distintos países. Con su dedicación a la cerámica, Picasso protagonizó un retorno a la tradición popular, produciendo una obra más cercana a las personas, que contribuyó a alejarle de la

imagen del artista millonario para acercarle a la del artista obrero; una imagen que se vio con buenos ojos desde el Partido Comunista, en el que militaba desde hacía poco.

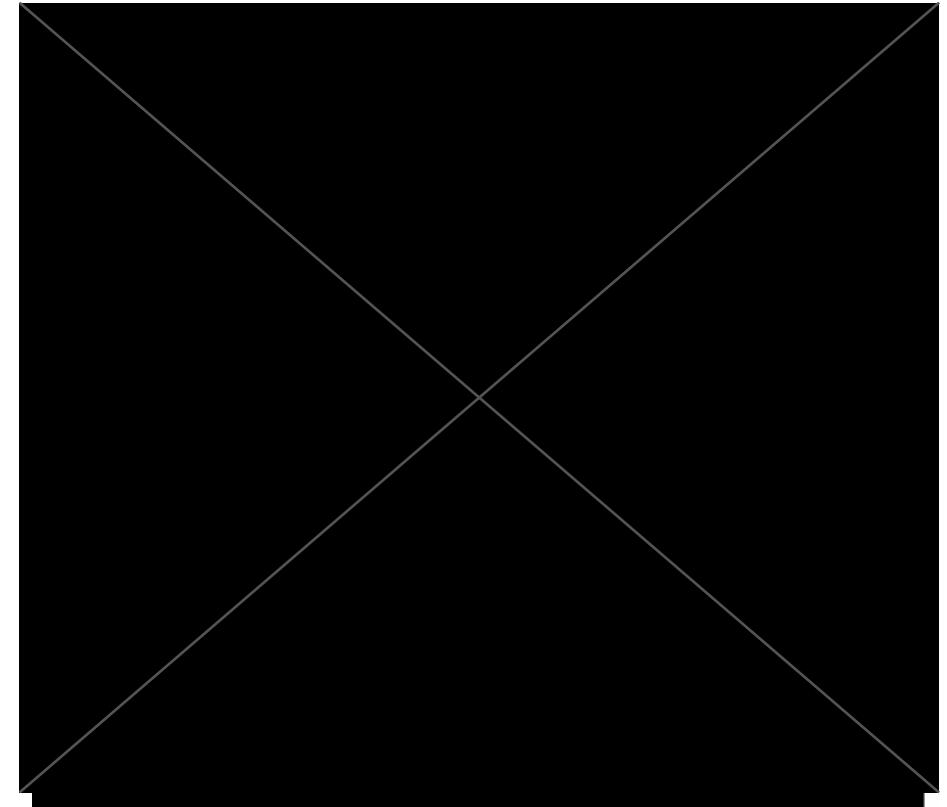
Muchos de sus trabajos recogen la impronta colectiva de este arte milenario y presentan rasgos de arquetipos tradicionales. En una carta fechada el 1 de diciembre de 1948, Jean Cocteau escribía a Picasso: “Tú has roto todas las vajillas del mundo y las has vuelto a poner sobre la mesa con tus cerámicas”²⁰. En efecto, se trata de un trabajo en cerámica que se apoya en la tradición, cuyos recursos y lenguaje sabe aprovechar el artista para desarrollar una obra fresca y nueva. Los trabajos en cerámica de Picasso son no solo el resultado de su genio creador, sino también del acervo popular de la cerámica. Este sustrato popular que impregna su obra en cerámica, lejos de devaluarla, le aporta un valor añadido y le otorga su sentido pleno como obra de arte.

179 [Cat. 130]

Cara

Vallauris, 7 octubre 1947

—
Fundación Almine y Bernard
Ruiz-Picasso para el Arte,
Madrid. Préstamo temporal
en el Museo Picasso Málaga



1_ La exposición *Un génie sans piédestal. Picasso et les arts et traditions populaires*, celebrada en el MuCem, Museo de las Civilizaciones de Europa y del Mediterráneo de Marsella, en 2016, lo puso de relieve. También, en referencia a un período más concreto, la exposición *Viñetas en el frente*, que tuvo lugar en los museos Picasso de Barcelona y Málaga en 2011.

2_ Camilo José Cela. “El viejo picador”. *Papeles de Son Armadans*, año 5, vol. XVII, n.º 49, abril de 1960, p. 8.

3_ Pierre Daix. “Les rencontres de Picasso avec la céramique”. En Urs Albrecht (ed.), *Picasso. Céramiques*. Cat. exp. Basilea: Galerie Beyeler, 1989, s. p.

4_ Josep Palau i Fabre. *Querido Picasso: 35 obras y 14 documentos inéditos*. Barcelona: Destino, 1997, p. 87.

5_ *Fundació Palau: catàleg general*. Caldes d’Estrac: Fundació Palau, 2003, fig. 237, p. 134 [n.º reg. 226].

6_ Hélène Parmelin. *Picasso en el ruedo*. Barcelona: Plaza & Janés, 1961, p. 166.

7_ Este en concreto, por sus rasgos estilísticos parece provenir de Salvatierra de los Barros (Badajoz), cuyos alfareros iban en burros por toda España, y también Francia, vendiendo sus cántaros y botijos. Agradecemos a Oriol Calvo, director del Museo del Cántir de Argentina, su colaboración en la identificación de este botijo.

8_ Véase, por ejemplo, el grabado *Retorno a las fuentes: Picasso turista en la fuente de Canaletas*, del 13 de marzo de 1968 (Geiser/Baer 1577), o el dibujo *Documentos contra natura*, del 16 de julio de 1971 (Z.XXXIII:110).

9_ Véase Harald Theil. “Les dessins préparatoires aux céramiques de Picasso”. En Paul Bourassa y Léopold L. Foulem (dirs.), *Picasso et la céramique*. Cat. exp. París: Hazan, 2004, pp. 91-117.

10_ Picasso dijo al decorador de Madoura Dominique Sassi, refiriéndose a la producción de Vallauris, que “esta alfarería evocaba en él recuerdos de Málaga, donde se producían objetos muy parecidos”. Dominique Sassi. *Dans l’ombre de Picasso: 20 ans aux côtés du maître*. Paris: Hugo Doc, 2015, p. 11.

11_ Suzanne Ramié poseía algunos libros al respecto que usaba como fuente de inspiración: *Les poteries rustiques*, de Joseph Gauthier, 1929, o *Les poteries françaises*, de François Poncetton y Georges Salles, 1928. Véase Harald Theil. “Il processo creativo di Picasso e la tradizione internazionale della ceramica”. En Salvador Haro González y Harald Theil (dirs.), *Picasso. La sfida della cerámica*. Cat. exp. Milán: Silvana, 2019, pp. 28-29.

12_ Véase Marilyn McCully. *Céramiques de Picasso. Vol. I: Oeuvres originales*. Paris: Images Modernes, 1999, p. 39.

13_ De hecho, el editor Gustavo Gili envió a Picasso varios libros sobre este tema a petición del artista. Véase *Claustre Rafart i Planas. Pablo Picasso i els editors Gustavo Gili: escrits des de Barcelona*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2016, p. 156.

14_ A finales del siglo XIX, cuando Picasso vivió en Málaga, aún quedaban ocho alfarerías y varios tejares que luego, paulatinamente, fueron desapareciendo.

15_ Françoise Gilot y Carlton Lake. *Vida con Picasso*. Barcelona: Ediciones B, 1996, pp. 316-317.

16_ René Moutard-Uldry. “La renaissance de la céramique à Vallauris”. *Cahiers de la Céramique et des Arts du Feu*, junio de 1956, p. 24.

17_ Giuseppe Liverani. En *42 Ceramiche originali di Pablo Picasso*. Cat. exp. Faenza: Museo Internazionale delle Ceramiche, 1960, p. 3.

18_ Françoise Gilot y Carlton Lake. *Op. Cit.*, p. 98.

19_ Christian Zervos. “Céramiques de Picasso”. *Cahiers d’Art*, 1948, vol. XXIII, n.º 1, p. 73.

20_ Carta conservada en los Archivos Picasso, Musée national Picasso-Paris, inv. 515AP/C/28/1/186.

Créditos fotográficos

Editor
Fundación Museo Picasso Málaga.
Legado Paul, Christine y Bernard
Ruiz-Picasso

Comisarios
Pepe Karmel
José Lebrero Stals
Bernard Ruiz-Picasso

Dirección artística
José Lebrero Stals

Coordinación colección
Carmina David Jones
Sofía Díez

Autores
Javier Cuevas del Barrio
Michael FitzGerald
Cécile Godefroy
Salvador Haro González
Anna Jozefacka
Pepe Karmel
Luise Mahler
Eduard Vallès

Coordinación
Iciar Cabrinetty Martín

Documentación
Juana María Suárez

Documentación gráfica y derechos
José Antonio Aranda

Traducción
María Luisa Balseiro
(francés, inglés / español)

Diseño
Wladimir Marnich

Fotomecánica
Lucam

Impresión
Brizzolis

Encuadernación
Ramos

Museo Picasso Málaga
Palacio de Buenavista
C/ San Agustín 8, 29015. Málaga

Teléfono de información:
(34) 902 443 377
info@mpicassom.org
www.museopicassomalaga.org

ISBN: 978-84-946475-7-4
Depósito Legal: MA 787-2020

© De la presente edición:
Fundación Museo Picasso Málaga.
Legado Paul, Christine y Bernard
Ruiz-Picasso

© De los textos:
sus respectivos autores

De las imágenes:
© Sucesión Pablo Picasso,
VEGAR Madrid, 2020
© Georges Braque, Marcel
Duchamp, Dora Maar,
VEGAR, Málaga, 2020
© Estate Brassai - RMN-Grand
Palais
© Estate of Jacqueline de la
Baume-Dürnbach, derechos
reservados
© Roberto Otero. Museo Picasso
Málaga, 2020

Reservados todos los derechos.
Esta publicación no puede ser
reproducida, ni en todo ni en
parte, ni registrada ni transmitida
por un sistema de recuperación de
información, en ninguna forma ni
por ningún medio, sin el permiso
previo por escrito de la editorial.

En colaboración con la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte

museo**PICASSO**málaga



FUNDACIÓN
ALMINE Y BERNARD
RUIZ-PICASSO
PARA EL ARTE